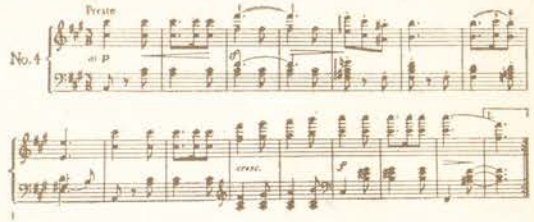
EUGENIU SPERANTIA

„PAPILLONS"

de Schumann

Coperta: *Cristea Müller*

EUGENIU SPERANTIA

„PAPILLONS“
de Schumann

DESPRE PRINCIPIUL UNIC
AL VIEȚII, DRAMEI ȘI FRUMOSULUI

REPLICA LA *LAOKOON* DE LESSING

1971

EDITURA MINERVA

CUVÎNT ÎNAINTE

Preocupările filozofice, psihologice, sociologice şi estetice ale lui Eugeniu Sperantia, vechiul poet al *Vieţii noi*, se bucurau de autoritate şi circulaţie în perioada dinaintea ultimului război mondial, deşi vicisitudinile vieţii şi profesiunii îl depărtaseră de capitala în care trăise şi debutase în vremea formaţiei şi tinereţii sale. Gînditor şi scriitor în acelaşi timp, Eugeniu Sperantia publicase studii ce se impuseseră printr-o largă erudiţie temeinic asimilată şi prin care răzbătea totdeauna o viguroasă tendinţă creatoare. Însuşi felul lui de a expune diferitele teorii faţă de care lua poziţie dezvăluia prezenţa unui spirit vădit original. În toate domeniile în care a lucrat, Eugeniu Sperantia s-a străduit *să construiască*, indiferent dacă rezultatele cercetării sale puteau fi discutate. În această sete generală de creaţie, scriitorul era totdeauna de faţă cu arta lui de a imagina, de a armoniza, de a clarifica în mod concret, de a compune, de a desfăşura ideile într-un stil de o vie transparenţă şi nu rareori învăluit într-un farmec ce i-a fost propriu.

Noile generaţii de cititori avizi de realizările de seamă ale culturii noastre din toate epocile l-au cunoscut totuşi mai puţin, deşi „tinereţea fără bătrîneţe" ce-l caracterizează l-a readus în arena actualităţii prin numeroase studii şi articole publicate mai ales în revistele de provincie, îndeosebi la Cluj, în ultimul deceniu. I-au reapărut de asemeni versurile antologice şi două preţioase volume de amintiri în cursul anului trecut, interesante deopotrivă documentar

și literar, evocări semnificative ale „lumii prin care a trecut", lume a scriitorilor și profesorilor.

Opera lui Eugeniu Sperantia merită, neîndoios, o mai mare atenție decît cea care i se acordă de obicei și avem toate motivele să credem că producîndu-se contactul ei mai viu cu cititorii de astăzi, aceștia se vor convinge de valabilitatea, seriozitatea și adîncimea ce o situează printre contribuțiile filozofice de relief, chiar dacă anume puncte de vedere n-ar mai putea fi împărtășite, cum e și firesc.

Dintre multiplele planuri ale gîndirii sale, vom stărui aci doar asupra domeniului estetic la care s-a referit de numeroase ori în studii și articole, în comunicări la congresele internaționale de filozofie, ca și în lucrări de mai mari dimensiuni, ca acești „Papillons" de Schumann, pe care înțelepciunea editurii „Minerva" îi reeditează acum.

Preocupările estetice se reazimă la Eugeniu Sperantia pe mai multe fundamente, în primul rînd pe propria sa experiență poetică de creator, apoi pe frecventarea asiduă a cîtorva arte, a literaturii și muzicii îndeosebi, pe informația sa largă pe tărîmul istoriei și esteticii sistematice. Disciplina aceasta i-a apărut ca o „biologie de un gen special", iar „frumosul ca o proiectare a faptului vital ca atare", în așa fel încît întreaga sa estetică reprezintă, în fond, o adevărată concepție vitalistă despre frumos, pe care am analizat-o mai amănunțit într-o schiță a *Gîndirii românești în estetică*, publicată în 1943. Această stringentă raportare a artei și frumosului, ca și a tuturor fenomenelor spirituale, la viață, înlătură principial orice formalism și purism și umple, cu sînge și respirație caldă, cadrele goale ale fenomenelor estetice. Concepția biologică e văzută apoi în perspectivă dinamică, fără urme de mecanicism sau naturalism uniformizator.

O astfel de optică, deși dominant spiritualistă, îl leagă pe Eugeniu Sperantia de aspectul vitalist al realismului și-l apropie ușor de unele concepții actuale ale epocii noastre.

Între studiile de estetică ale scriitorului, cel care a ieșit, încă din momentul apariției (1934), în pregnant relief, a fost tocmai cel care reapare acum.

Concepută ca o replică la *Laokoon-ul* lui Lessing, lucrarea se integrează numeroaselor ecouri provocate la noi de renumita lucrare a luministului german la care s-a referit Al. Odobescu, Anghel Demetrescu, Titu Maiorescu și Delavrancea. *Laokoon*-ul se impusese la vremea lui și apoi mult după aceasta fiindcă reprezenta, printre altele, un tip sui-generis de scriere filozofică pe care Lessing

și-l caracteriza singur ca o *„Collectanee neorganizată într-o carte, mai mult decît o carte"*. La noi, Al. Odobescu scrisese clasicul său *Pseudokynegeticos* în același fel, concentrînd în jurul cunoscutei teme a vînătorii un variat material deprins, deopotrivă, din realitate cît și din istoria artei. A fost primul eseu mai dezvoltat al literaturii noastre, scris cu grație și farmec. Exact pe același drum purcede și Eugeniu Sperantia, numai că punctul său de plecare e altul, și anume unul muzical — reputata compoziție a lui Schumann — incitatoare nu numai a ideilor estetice despre care ni se vorbește, ci a întregului spirit al cărții: un eseu fin și subtil, nu lipsit, nici acesta, de grație, pe alocuri vibrînd ca aripile de fluturi, sugerate de poemul muzical de la care pornește.

Printre meandrele lucrării lui Eugeniu Sperantia care discută numeroase teme și motive ale esteticii, preocuparea principală privește sfîșierea domeniului artelor prin împărțirea lor, în *Laokoon*, în arte succesive și simultane și prin determinarea granițelor poeziei față de pictură împotriva opiniilor antice atribuite lui Simonide și reluate în vremea scriitorului german. Numeroase sisteme de clasificare a artelor de la Herder (1769) și Heydenrich (1790) și pînă la Kant, Schiller, Solger, Hegel, Schopenhauer, Vischer, Schasler ș.a. își aveau, într-un fel sau altul, punctul de plecare în Lessing.

Dezvoltarea ulterioară a esteticii a arătat însă că la baza concepției autorului lui *Laokoon* se așeza o înțelegere greșită a conceptului de „percepție", pe care, de altfel, epoca lui n-o putea avea. Lessing credea că în cazul percepției vizuale a operelor plastice se purcede de la părți care se încadrează apoi rapid în unitatea creației, descoperindu-se astfel caracterul simultan al contemplației, pe cînd — în cazul percepției auditive — ar fi vorba de o integrare succesivă, temporală, spre unitate. *„Erst betrachten wir die Teile"* (mai întîi contemplăm părțile) — scria Lessing și Eugeniu Sperantia își intitulează chiar un capitol în acest fel, combătînd concepția înfățișată. Pe baza psihologiei structuraliste, a Gestaltismului, autorul nostru constată — cu drept cuvînt — că-n ambele cazuri, atît cu prilejul percepției vizuale cît și al celei auditive, atît cu prilejul artelor plastice cît și al celor muzicale, contemplatorului îi apare — mai întîi — unitatea operei și apoi părțile ei. În consecință, sistemul unitar al artelor, amenințat de Lessing, trebuie restabilit, susține și Eugeniu Sperantia, în consonanță, de altfel, cu opiniile mai noi ale esteticii.

Contribuții prețioase sînt aduse și teoriei genului dramatic, continuîndu-se linia mai veche a lui Volkelt relativă la convertirea tra-

gicului în comic şi la principalele aspecte ce definesc speciile dramatice. Pline de interes sînt, mai departe, şi notaţiile referitoare la genul epic ca „redare estetică a unui material etic" ce merită, de asemeni, a fi citate şi discutate.

Sîmburele ideologic al cărţii rămîne însă afirmarea „principiului unic al vieţii, dramei şi frumosului", formulat explicit ca subtitlu al cărţii şi prin care se întăreşte concepţia vitalistă despre frumos, mai sus pomenită.

„Papillons" de Schumann nu este însă numai o lucrare care să intereseze exclusiv prin conţinutul ei filozofic şi estetic. După cum mai observasem, de altfel, ne aflăm şi în faţa unei cărţi literare, scrise cu graţie şi farmec, cu numeroase incidentale poetice, cu anecdote şi evocări urmărind finalităţi ilustrative, cu asociaţii livreşti mînuite cu vioiciune, dar fără pedantism, toate dezvoltate într-un stil care tinde să se apropie cît mai mult de procedeele concrete ale artei, fiind prevăzut — pe deasupra — cu darul sugestiei şi a limpezimii cristaline.

Reeditarea lucrării lui Eugeniu Sperantia devine astfel un act editorial de vădită necesitate.

Al. Dima

PREFAŢA AUTORULUI

Vorbind despre Laokoon *al lui Lessing, Odobescu al nostru spune (într-al său* Pseudokynegeticos*) că o carte la fel se poate scrie, de pildă, despre vînătoare, „analizînd pe rînd toate impresiunile ce ea produce asupra imaginaţiunii şi asupra sentimentelor omeneşti, atît prin împărtăşirea omului la însăşi acţiunile ei, cît şi prin descrieri literare, prin imitaţiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vînătoare".*

„S-ar putea — spune mai departe vigurosul prozator şi istoric, pasionatul vînător — s-ar putea deştepta într-o asemenea operă mii de idei energice şi salubre care ar scălda mintea obosită şi sufletul amorţit în roua întăritoare a timpilor de antică vîrtoşie trupească, apoi ar veni rîndul cugetărilor dulci şi duioase ce vlăstăresc adesea în traiul singuratic al vînătorului şi care, cu tot nesaţiul lui de omor, fac uneori ca o lacrimă de dor şi îndurare să-i roureze geana. Într-acea carte şi-ar găsi locul şi întîmplările comice, şi spusele glumeţe, şi petrecerile zgomotoase care înveselesc viaţa vînătorească, apoi într-însa s-ar vedea cum artele şi poezia au ştiut să-şi însuşească şi au izbutit să răs-

frîngă în producțiuni de merit toate aceste feluri de fapte și simțiri.“

Din îndepărtată adolescență, citind sub impresia acestor rînduri pe Laokoon *al lui Lessing, gîndul lui Odobescu m-a obsedat adesea. Multe lucruri și fapte am putut constata de atunci că ar fi proprii pentru a face tema unei tratări de tip „laokoonian“. Mai mult chiar, gîndul mi-a devenit atît de familiar încît m-am convins pînă la urmă că orice noțiune poate suferi acest tratament, că poți scrie volume întregi, cît se poate de atrăgătoare și instructive despre orișice, cu condiția însă ca un fir conducător să-ți servească așa încît multiplicitatea și varietatea meditațiilor tale să se înșire unitar pe el, nutrind interesul cititorului.*

Faptul mi-a fost de atunci confirmat adeseori.

Ne povestesc biografii că Ruskin, adesea, întreprindea asemenea explorări minuțioase și polidirecționale asupra cîte unui subiect, pe care-l examina pe rînd sub nesfîrșit de multe aspecte. Pentru fiecare detaliu el știa să găsească o definiție și o caracterizare care să-l plaseze într-un vast ansamblu. Pentru el, „cuiele ce țin alăturea scîndurile unei corăbii sînt niturile fraternității universale“. În floarea de digitală „din care o treime e abia îmbobocită, a doua gata veștedă, iar a treia în plină înflorire“, Ruskin știe să vadă un simbol al vieții. „În tot ce trăiește — spune el — există neorînduieli și șovăieli ce sînt nu numai semne ale vieții, dar și izvoare ale frumosului.“ Orice lucru poate deci să fie studiat teoreticește și contemplat esteticește în mod oricît de extins și-n expunerea lui poți turna mai mult decît o simplă serie de gînduri: o întreagă metafizică. Ruskin ținu odată o conferință despre „frunzele de copac“ și în ea, după spusele lui Carlyle, „zvîrli, ca într-un adevărat bombardament, ideile sale multiforme, curioase, geniale“. Carlyle spunea că nimic nu i-a plăcut mai mult decît această îngrămădire haotică de idei, dar tocmai Carlyle era

omul făcut s-o înțeleagă și să aprecieze mai mult ca oricine izbucnirile vulcanice ale minții lui Ruskin, deoarece el însuși a fost în stare să clădească un monument întreg de gînduri, de o neîntrecută varietate și profunzime, asupra unui subiect atît de comun și ignobil ca „hainele“ (în Sartor Resartus).

*

Papillons, *op. 2, al lui Robert Schumann, mi-era de multă vreme cunoscut, îmi plăcuse întotdeauna în mod deosebit pentru că totdeauna am văzut în el nu numai o grațioasă și capricioasă jucărie a unui geniu abia înmugurit, ci una dintre acele compoziții muzicale care stimulează reflexiunea și-ți sugerează un torent de gînduri. Acest op. 2, într-adevăr, nu e propriu-zis un model de compoziție impecabilă, nu e prestația unei științe muzicale desăvîrșite. E însă un mănunchi de izbucniri spontane ale unui izvor încă insuficient captat. Apele năvălesc din stîncă, clocotitoare, sub presiunea unor forțe nevăzute și obscure. Aci, geniul lui Schumann e, în bună parte, numai un simplu fenomen natural; iar în ceea ce privește restul, el consistă într-o setoasă sforțare a conștiinței de a se ridica mai presus de sine, de a se înțelege și de a-și tăia cărări noi prin locuri neumblate.*

Simțisem de mult că în prospețimea creației artistice a lui Schumann, din epoca „Papillons-ilor“, este mult de văzut, sînt de înțeles neînchipuit de multe.

În vara anului 1926, un tînăr și foarte înzestrat pianist mi-a cîntat Papillons *de Schumann, odată, după propria mea rugăminte.*

Temperamentul artistului, școala sa aleasă și poate și o specială dispoziție a momentului mi-au procurat atunci o intensă delectare. Atunci, sub sugestia unității discrete a

scenetelor compoziției, ca sub acțiunea unui filtru magic, am simțit cum multe dintre gîndurile care altădată mi-apăruseră izolate și sporadice, fugare și fără suficient contur, se ordonau organic într-un tot multiplu și sistematic. Atunci am constatat că și acest obiect de artă, ca și odinioară reprezentarea plastică a clasicului Laocoon, *ar putea constitui tema sau pretextul unui op asupra unor probleme de filozofie a artei. Lessing afirmase unele convingeri, pe care n-am reușit să mi le însușesc, asupra granițelor dintre arte și dintre genurile poetice ; dar convingerea lui că acțiunea este propriul poeziei se acordă de aproape cu cele mai neclintite dintre modestele mele credințe filozofice. Gîndul că — în definitiv — la baza frumosului stă întotdeauna un suflu de poezie și că* acțiunea epico-dramatică *este prototipul motivului artistic mi s-a lămurit atunci deplin.*

În astfel de împrejurări am decis să încerc întreprinderea unei replici la Laokoon *al lui Lessing, cu completările și obiecțiile pe care timpul nostru cred că le poate pretinde.*

De fapt, o expunere de tipul lessing-laokoonian e tot ce poate fi mai adecvat unei scrieri al cărei pretext ar fi Papillons *a lui Schumann, pentru că această compoziție este ea însăși o tratare de același fel : o serie de episoade muzicale în jurul unui același impuls, în jurul unui singur gînd ce are ca fundament psihologic o aceeași dispoziție afectivă, o aceeași „stare sufletească".*

E poate inutil să mai adaug că nu m-am gîndit nici un moment ca din această scriere să fac un tratat sistematic și complet de estetică sau de filozofie a artei. De aceea nici nu m-am oprit în mod exclusiv la problemele acestor domenii.

Intenția mea inițială a fost, după cum am arătat, de a reda în cartea aceasta tot ceea ce-mi sugerează, tot ceea ce mă face să gîndesc execuția piesei muzicale al cărei ti-

tlu l-am adoptat. E șirul de gînduri pe care le-am hrănit în diferitele și numeroasele ocazii cînd auzul mi-a stat sub stăpînirea caldei și tinerești izbucniri a sufletului lui Schumann.

Desigur, aș fi putut alege ca pretext o operă de altă anvergură, care să țină în muzică același loc ierarhic ca și Laokoon *în arta plastică.*

Ar fi însă să forțez oarecum propriul meu mecanism interior și să introduc artificialul în locul spontaneității autentice.

În ordinea istorică a lucrurilor, piesa muzicală a lui Schumann a avut darul de a-mi sugera și mai ales de a-mi ordona sistematic cele cîteva idei filozofice pe care le redau aci. Aveam deci un fel de datorie să recunosc această fatalitate biografică și să-mi plasez gîndurile în cadrul în care mi-au apărut.

Dacă în expunerea ce urmează, ca și-n scrierea lui Lessing și ca-n Pseudokynegeticos *al lui Odobescu, ordinea exterioară nu e îndeajuns de aparentă, amintească-și cititorul că nici în bucata lui Schumann și nici în zborul unor „Papillons" această ordine exterioară riguroasă nu se prea vede ; dar în dosul dezordinii se ascund severe imperative imuabile și gestul unic și unitar al artei și al vieții.*

I

TONALITATE ŞI PERSONALITATE

Este oare în tot întinsul mărilor şi oceanelor o singură moleculă de apă care, furată de soare şi de vînt, să nu se fi rătăcit niciodată prin văzduh dînd trup unui nor, să nu se fi revărsat cu ploaia în porii pămîntului setos şi să nu fi străbătut calea lungă şi anostă a şesurilor tăcute, tîrîtă orbeşte în unda frămîntată a rîurilor ? În picătura de rouă ce sclipeşte pe o petală se înfrăţesc şi se îmbină nedumerite molecule ce s-au strîns vagabonde de prin toată lumea. Una adusă în aerul serii, ieri, de un vînt de nord ; alta poposită mai de mult pe-aci după o călătorie peste platoul Ahagarului ; una care nu de mult ţîşnea dintr-un „geiser", în Yellowstone-Park, alta care şi mai de curînd se elibera prin respiraţie din labirintul organic al unui Dalai-Lama tibetan. Iar toate la un loc poartă amintirea întregului glob şi-l rezumă, ca paginile unui jurnal de bord arhisecular.

De la începutul lumii şi fără nici o clipă de răgaz, elementele mărunte sînt risipite de soartă pe tot cuprinsul spaţiului. Fiecare dintre ele trebuie să se întîlnească cu toate celelalte, iar totul, rămînînd cantitativ veşnic acelaşi,

e calitativ veşnic altul. Povestea totului e vijelia părţilor.

Astfel, totul şi partea se întrepătrund în istoria vieţii lor şi soarta le e atît de strîns legată încît nici partea fără tot, nici totul fără parte n-ar fi ceea ce sînt.

De vrei să înţelegi misterioasa germinaţie şi creştere a unei creaţii intelectuale, trebuie să-ţi dai seama că cea mai uşoară tresărire, cea mai fugară impresie şi gîndul cel mai vag intră ca o moleculă oceanică în masa fluidă a sufletului creator. Odată intrate, ele nu-l mai părăsesc niciodată. Iar din influenţele lor infinitezimale, adunate, repetate, dezvoltate, decurg formele şi forţele tuturor talazurilor şi trombelor.

La rîndul său, însă, în fiece mică tresărire a sufletului nostru, întreg sufletul nostru e prezent, cu tot ceea ce-l alcătuieşte : tot ce ai trăit, tot ce ai simţit şi gîndit, tot ce ai făcut şi voit, tot ce ai sperat şi ce ai suferit în toată viaţa ta se iradiază în fiece stare nouă, modelînd-o, îmbrăcînd-o în lumina şi culoarea personalităţii tale.

Dacă o psihologie diferenţială are să studieze particularităţile ce imprimă unui individ marca sa caracteristică, o psihologie infinitezimală ar putea exista alături de ea, avînd să observe cum nesfîrşitele procese de amănunt se integrează în ansambluri compacte. Niciodată înţelegerea psihologică a unei opere de artă nu va fi completă decît dacă ambele puncte de vedere vor fi fost respectate pînă la epuizare.

„Dans les cirques de montagnes se trouvent des recoins profonds où viennent coïncider tous les bruits des monts qui s'élèvent à l'entour ; un écho musical en sort qui résume en lui la vie de toute la montagne, depuis sa base jusqu'à son faîte..." — zicea J. M. Guyau, cu fraza sa totdeauna pitorească. Iar comparaţia e adevărată pentru inima poetului, atît în ceea ce priveşte rezonanţa lumii sociale în fiece inspiraţie, cît şi în ceea ce priveşte contribuţia fie-

cărei clipe din istoria vieţii personale la procesul de elaborare a operei de artă.

Desigur, punctul de vedere istoric din care se poate examina o operă de artă nu se poate confunda cu punctul de vedere pur critic prin care se caută a se stabili valoarea ei estetică. Dar aceste două perspective nici nu se exclud, cum par a pretinde unii. Dimpotrivă, studiul psihogenetic — deci istoric — al unei opere poate aduce unele precizări şi scoate în evidenţă sensul în care trebuie apercepută şi apreciată, arătînd intenţia pe care a urmărit-o autorul. O bucată de muzică, ale cărei note n-ar preciza suficient în ce tempo trebuie să fie executată, poate fi interpretată de unii ca o excelentă „Berceuse", dar de alţii ca un mediocru marş eroic. *Gulliver* al lui Swift e în totalul său o profundă şi caustică satiră. Masele cititoare o privesc ca pe o naraţiune fantastică. Asupra operei lui Rabelais pluteşte încă întrebarea „în ce ton trebuie citită ?". Dacă un autor dă prea puţine indicaţii (şi cine poate oare să dea suficiente ?), dacă fineţea şi discreţia sa se încrede prea mult în inteligenţa publicului amator sau a criticului, aprecierea riscă să rămînă pe un plan fals. Cît rol joacă în asemenea împrejurări şansa sau neşansa autorului e lesne de ghicit. Proba poate fi făcută, în împrejurări mai modeste, dar foarte analoge, prin felul cum unele persoane de nivel intelectual diferit interpretează vorbele oamenilor de spirit — sau viceversa, prin importanţa şi profunzimea pe care o atribuim cîteodată unor cuvinte simple şi nevinovate atunci cînd în favoarea celor ce le-au pronunţat sîntem înclinaţi cu un deosebit „parti-pris".

O anecdotă exemplifică plastic această sursă de veşnice erori :

Un sultan auzise despre marea înţelepciune a unui mare rabin din cuprinsul împărăţiei sale. Îl chemă atunci ca să se convingă dacă zvonul era întemeiat. Cînd soseşte

evreul, este îndată adus în fața sultanului, care probabil era dintru-nceput dispus să vadă în fiece gest al rabinului o profunzime de oracol. Rabinul, săracul, nu știa și nici prin minte nu-i trecea de ce l-au adus la curte harapii înarmați cu iatagane. Se cam temea el de luminăția-sa, dar, ca să nu dea de bănuit că și-ar cunoaște vreo vină, își ținea și el firea cum putea, mîngîindu-se și făcîndu-și curaj cu gîndul că, la urma urmei, și el e un fel de împărat peste credincioșii lui Israel. De cum îl văzu, sultanul, fără a spune o vorbă, întinse către bătrînul evreu mîna cu un deget ridicat în sus. Rabinul rămase un moment înspăimîntat, apoi, privindu-l în ochi, întinse și el către sultan mîna, dar cu două degete ridicate. Sultanul rămase surprins, dar fața i se lumină de admirație. Atunci, după alte clipe de gîndire, făcu alt semn : învîrti pumnul prin aer de la dreapta spre stînga ; de data aceasta evreul, fără șovăială, de parcă venise de-acasă cu lecția învățată, făcu și el același gest, dar de la stînga spre dreapta. Din ce în ce mai încîntat, sultanul porni la o nouă încercare, ca să vadă pînă unde merge marea înțelepciune a rabinului : luă o mînă de orez dintr-un vas și-l azvîrli pe jos, lîngă treptele tronului, cu un gest măreț de semănător. Rabinul se repezi și strînse orezul, grăunte cu grăunte, punîndu-l în sîn. Încîntat de replicile mute dar elocvente ale evreului, sultanul îi făcu daruri mari și-i dete drumul să plece.

Ce sens aveau oare toate aceste gesturi misterioase ?

Curtenilor săi, sultanul le explică convorbirea cu marele rabin :

„Mai întîi i-am arătat că : *unul* este Dumnezeu. El mi-a răspuns atunci : și cu profetul său fac *doi*. Pe urmă i-am arătat prin semne că soarele se învîrtește pe bolta cerului de la răsărit spre apus ; el atunci, ghicindu-mi gîndul mai repede decît cum aș fi crezut, mi-a arătat repede că, dimpotrivă, pămîntul se-nvîrtește de la apus spre răsărit.

Zvîrlind boabele de orez pe jos, i-am dat a înțelege că astfel a risipit Dumnezeu pe fiii lui Israel. El atunci s-a dus și, culegînd boabele în sîn, mi-a răspuns de fapt că : astfel se vor aduna toți în sînul lui Abraham."

Cum explică însă rabinul convorbirea cu împăratul ?

„Cum mă văzu, repezi deodată mîna cu degetul întins spre mine, dîndu-mi a înțelege că o să-mi scoată un ochi. Eu, ca să-i arăt că nu-mi pasă, îi răspund prin semne că eu o să-i scot pe amîndoi. El atunci mi-arată că așa o să mă ia de cap și o să mă învîrtească. Eu, ca să mă țin tot dîrz, îi arăt că și eu o să-l învîrtesc de cap în partea cealaltă. La urmă, dacă vede că nu mă sperii, vrea să mă uimească cu bogăția lui ; ia un pumn de orez și-l aruncă pe jos : astfel voia să arate că el e atît de grozav că poate să-și bată joc de lucrul scump. Eu mi-am zis atunci : pentru mine orezul e lucru de preț, eu sînt om sărac ; dacă nu-ți trebuie ție, îmi trebuie mie."

De cîte ori unele stîngăcii ale oamenilor mari sînt interpretate ca pornind dintr-o profundă meditație și, viceversa, de cîte ori opere de mare valoare au rămas neapreciate din pricina, tocmai, că nu s-a înțeles „tonul" în care autorul le-a gîndit. După unele interpretări, iudeii, contemporani ai lui Christ, ar fi crezut la început că Nazariteanul urmărea o acțiune de dezrobire politică a neamului său, iar pătimașa pornire ce s-a ridicat împotriva lui a fost consecința decepției : interpretaseră mișcarea în alt ton. Organele stăpînirii romane l-au pedepsit însă tocmai pentru că stăruiau a-i atribui intențiile subversive. Astfel „I.N.R.I." e cea mai tipică formulă a inadecvării dintre o intenție creatoare și o falsă apercepție colectivă.

Pentru aprecierea tehnică, melodică și armonică a unei piese muzicale, detaliile biografice și psihogenetice asupra autorului îi sînt de prisos. O bucată de muzică poate fi, de altfel, frumoasă *intelectualmente*, cînd conține rezolvarea

savantă a unor teme, fără totuşi să fie destul de accesibilă emoţiei pur muzicale pe calea exclusivă a impresiei auditive. Ceea ce e atunci interesant în factura ei se aseamănă cu ceea ce numim uneori „soluţia frumoasă" sau „soluţia elegantă" a unei probleme matematice. Există un anumit sentiment de satisfacţie pur intelectuală, un sentiment care odinioară l-a cuprins pe Arhimede tocmai în timpul băii şi pe care învăţatul Siracuzei îl exterioriza strigînd, gol şi ud : „Eureka". În explorarea aceleiaşi voluptăţi spirituale era scufundat Arhimede, desigur, atunci cînd bruta înarmată a lui Marcelus a stins definitiv flacăra dătătoare de adevăruri matematice. Acest sentiment, atît de analog şi de înrudit cu cel estetic, nu trebuie totuşi să fie confundat cu el, pentru că în muzică el poate lipsi uneori complet, fără ca muzica să înceteze de a fi efectiv frumoasă.

După cum simpla analiză a raporturilor dintre culori şi nuanţe, într-o pictură, nu poate fi unica preocupare a criticului de artă, tot astfel critica muzicală mai caută şi sensul „trăit" al compoziţiei. Ceea ce dă sugestivitate şi putere unei compoziţii muzicale e, desigur, fondul ei afectiv, care nu se învaţă din formulele şi prescripţiile şcolii. Peste canonul oficial stabilit, marii creatori din rasa lui Berlioz, Wagner şi Debussy vor revărsa întotdeauna iradiaţiile neaşteptate ale profunzimilor emoţiei omeneşti.

Acest transcendent afectiv poate fi însă ghicit numai parţial din schema uscată a portativului. Compozitorul nu poate în nici un caz să încorseteze în sărăcia notelor tot imponderabilul pe care nici el singur nu-l poate desluşi discursiv în concepte şi în expresii convenţional consacrate. Printr-o intuiţie ce depăşeşte orice analiză intelectuală, compozitorul recunoaşte însă în opera sa proprie anumite rezonanţe şi raporturi sonore care-i rămîn exclusiv ale sale şi pe care poate nimeni şi niciodată nu va mai fi în stare să le cuprindă. În sforţarea executantului de a interpreta

o operă muzicală stă întotdeauna în cel mai-nalt grad alergarea setoasă după versiunea originală şi autentică, pierdută în vîntul veacurilor ca o „pasăre albastră" intangibilă. Operele clasice adnotate urmăresc prin aceste adnotări să procure executantului sugestii care să îndrepte cursul vieţii sale emotive spre o cît mai mare aproximaţie faţă cu dispoziţia interioară a autorului : din stări subiective analoge, sunetul expresiv va izvorî în chip analog.

O persoană, dotată cu multă receptivitate artistică, îmi spunea odată că, atunci cînd citeşte versuri, îi place să aibă flori pe masă, flori prin toată casa. E lesne de ghicit însă către ce fel de versuri aspira de obicei acel suflet ales. Probabil că *Le soliloque* de Tropmann nu figura prea des pe meniu-ul ospăţului său intelectual.

În măsura în care poţi pătrunde în ambianţa interioară care a dominat geneza unei piese muzicale, îţi însuşeşti progresiv şi aproape inconştient mijloacele execuţiei ei celei mai adecvate. Implicit, simplul auditor îşi însuşeşte căile unei înţelegeri simpatetice din ce în ce mai desăvîrşite, prin aceeaşi cale a condiţiilor psihologice în care piesa muzicală s-a născut.

Tot astfel : desenul unei forme geometrice de perfectă regularitate şi simetrie se poate aprecia fără a se face apel la condiţiile psihologice ale executorului său, pentru că intenţia se vădeşte uşor, iar succesul este garantat prin adecvarea relativă dintre intenţie şi realizare. Dar desenul care, deosebit de sensul pur geometric, referitor la raporturile pur spaţiale, cuprinde, de pildă, fizionomia unei persoane omeneşti, nu poate fi judecat fără a pătrunde mai adînc în apercepţia etico-psihologică a autorului ; numai ea îţi poate releva intenţia lui şi numai după considerarea ei te poţi pronunţa în ce măsură opera e reuşită. Firește, nu e necesară o întreagă enciclopedie pentru a fixa în creion o expresie omenească, o fizionomie particulară. „La-

banne", sculptorul ratat dintr-o savuroasă povestire a lui Anatole France, crede că, pentru a fi în stare să realizeze în bronz monumentul victimelor mulatre ale unei revoluții haitiene, trebuie mai întîi să citească o mie cinci sute de volume, informîndu-se despre cele mai variate subiecte: flora și fauna colonială, pigmentul rasei negre, constituția geologică a Antilelor etc. „Tout est dans tout — zice el. — C'est un procédé artificiel et coupable que de traiter isolément un sujet quelconque." Nu e însă mai puțin adevărat că amatorul, spectatorul, auditorul unei opere de artă își mărește receptivitatea cu fiecare nouă informație pe care și-o cucerește cu privire la felul de a înțelege și de a simți al artistului — și al artiștilor în genere.

În ceea ce privește aprecierea și înțelegerea lui Schumann, în special, necesitatea punctului de vedere biografic este de netăgăduit. Despre muzica sa, spune Camille Mauclair: „Elle ne peut être comprise et exprimée que par un être capable de se replacer dans l'état d'esprit qui l'a suscité".

II

TRAGEDIA ÎN OPT TACTURI

Afară de aprecierile de pură tehnică muzicală, *Papillons* de Schumann ridică dintru-nceput o întrebare: care e raportul dintre titlul acesta și fondul afectiv al bucății?

Alături de unele motive populare, ca acel „Grossvater Tanz", dezvoltarea înglobează fraze patetice și adesea, în inspirația aprinsă, se resimte un gînd care, trecînd peste clipa prezentă, se azvîrle în eternitate ca un rapid fior tragic și supraomenesc. Sigur, interpretarea poate varia de la executor la executor, dar e imposibil ca acest salt în tragicul universal, într-un cosmos de suferință sublimă, să nu fie resimțit cel puțin în primele fraze din „Presto" (piesa a IV-a din *Papillons).*

Primele opt măsuri cuprind parcă în melodia lor pregătirea înfrigurată a unui zbor. Sensul lor se vede numai din fraza simetrică următoare, din măsurile 9—16. Tactul 9 și 10, prin octavele lor în staccato, iar tactul 10, prin nota punctată, sugerează o impacientă rămînere pe loc, c adunare de forțe pentru o îndrăzneață avîntare în văzduh. Tactul 11 și 12 e o ascensiune bruscă, e un zbor liber și vioi. Tactul 13, 14, 15 exprimă o luminoasă apoteoză,

e triumful vieții asupra morții, e victoria aspirației contra inerției, e dominația spiritului asupra materiei. Tot ce e efemer și meschin a dispărut. Soarele lui Plotin, Idealul și Etemul, a fost parcă atins, deținut, îmbrățișat într-un extaz de o clipă. Dar deodată, scurt, în tactul următor, al 16-lea, se produce în linia melodică o cădere de la do diez la fa diez, sprijinit de astă dată, brusc, pe acordul major : Icar s-a prăbușit oare ? Sau e numai o ușoară atingere a pămîntului cu vîrful piciorului pentru a lua vînt din nou ? De fapt, căderea nu se face pe intervalul întregii octave care fusese cucerită în zbor, din tactul 9 și 10, ci se oprește la mijloc, pe tonică : efectul e, desigur, cel firesc. Revenind la dominantă, direct și dintr-o dată, Icar ar fi putut să se asemene cu un foarte de treabă și mediocru comisvoiajor care după multă alergătură s-a întors la domiciliul conjugal, ori, poate, și mai rău, ar fi semănat cu un Don Quijote care, după un elan nesocotit, în aer, se pomenește înapoi pe pămîntul dur.

Dar povestirea căderii nu e redată în acest pasaj din *Papillons* în toată întinderea ei și-n toată punctualitatea amănuntelor. Ea rămîne la *fa diez*. Emoția prăbușirii e astfel numai fugitiv sugerată, iar intervalul de cvintă descendentă dă impresia golului și a geamătului. Fie chiar din nevoia de a-și lua vînt, atingerea pămîntului cu piciorul e recunoașterea unei înfrîngeri pentru sufletul care se avîntase, nebun, în eter. E o prăbușire trecătoare, e o prăbușire din cele cotidiene și de fiecare oră. De fapt, fraza se repetă încă o dată, iar după noua prăbușire dispoziția spre transcendent se risipește subit și e înlocuită cu o frivolă și surîzătoare cadență de poloneză „sans-souci". E, de altfel, firesc și necesar să fie așa : din prăbușiri mărunte e construită întreagă viața și ades chiar tot zbuciumul dezolant al vieții ; iar între nenumăratele înfrîngeri de fiece clipă, ca mici și binefăcătoare antracte, se insinuează o

glumă frivolă, o cadență de dans, un surîs proaspăt de rază primăvăratică.

Tema de mai sus e în tot cazul expresia unui avînt, indiferent de importanța și intensitatea ce i se atribuie. Aceeași temă reapare sub felurite variațiuni sau se schițează, mai mult ori mai puțin vag, în întreaga operă muzicală schumanniană. În *Davidsbündlertänze* apare în n-rul 1 împletită cu motivul Clarei Wieck. Apoi în n-rul 3 etc. Motivul acesta e poate expresia cea mai profundă a însăși personalității lui Schumann și rezumă poate întreg idealismul său constructiv, nuanțat ades cu o umbră de pesimism. O încercare a spiritului de a se ridica deasupra sa însuși e o mișcare ce se repetă ritmic ca un flux-reflux, dar în avîntul său spiritual se lovește de neant. Urmează dezorientarea, pulverizarea aspirațiilor, capriciul mărunt, pînă cînd energiile sufletești adunate din nou cearcă o nouă sforțare, o nouă ofensivă spre cer.

Dacă viața în genere și a îndrăgostiților în special e o țesătură de scurte tragedii de acestea, în opt tacturi — nu este oare nimic într-însa care să sugereze imaginea unui zbor agitat de fluture ?

III

„LARVENTANZ"

E lucru îndeajuns de cunoscut, după mărturisirea însăşi a lui Schumann, că inspiraţia piesei acesteia a fost provocată de lectura capitolului penultim din *Flegeljahre* a lui Jean-Paul Richter. E vorba acolo de o mică intrigă de dragoste, într-o seară de bal mascat şi costumat.

Printr-o simplă şi nevinovată coincidenţă, termenul „Larve", care în limba germană are înţelesul de „mască", e întrebuinţat în alte limbi în înţelesul de „crisalidă". Faptul l-a rătăcit pe un autor francez, Laurent Ceillier, determinîndu-l ca, în comentariile sale despre concertele lui Cortot, să creadă că a găsit explicaţia titlului *Papillons*. El ne vorbeşte despre „l'émouvante scène d'un bal costumé dont l'affublement de rigueur était la Chrysalide". De fapt, despre fluturi nici nu este vorba, în acest capitol al lui Jean-Paul, decît într-o comparaţie fugitivă: unul dintre eroii romanului, Walt, atinge în timpul dansului spatele iubitei sale Wina, uşor, ca aripele de fluture. Totuşi, ceva ce sugerează imaginea de fluture domină într-adevăr în întregul capitol.

Fraţii Walt şi Vult iubesc ambii pe Wina, fără să i-o fi spus. În timpul balului îşi schimbă măştile între ei pentru a o pune la încercare, astfel ei descoperă că Wina îl iubeşte pe Vult. Celălalt frate e-n culmea ciudei şi a necazului.

Schumann a stabilit el însuşi într-o scrisoare din 1832 sensul celor 12 părţi ale compoziţiei sale şi a arătat corespondenţa lor cu succesiunea evenimentelor din naraţiunea lui Jean-Paul. El declară că aci se pot vedea: reflexul amorului angelic al Winei, sentimentul poetic al lui Walt şi sufletul corect al lui Vult.

Conform destăinuirilor compozitorului, piesa a IV-a („Presto") trebuie să fie intitulată: „Măşti". Ea reprezintă dansul celor trei personaje mascate, şi mai ales pe Vult şi Wina. Nu e deci exclus ca în pasajul pe care-l analizam mai sus, Schumann să fi văzut drama interioară a fiecăruia dintre cei trei înamoraţi. Avîntul pasiunii amoroase urmează, de fapt, aceeaşi traiectorie ca şi avîntul unui Icar care vrea să zboare, ca şi al unui Cezar care vrea să domnească şi ca al spiritului omenesc care se luptă cu materialitatea mărginită, întunecată. Este ceva pur spiritual în orice sforţare eroică şi de aceea oricare i-ar fi condiţiile concrete în care se desfăşoară, oricare ar fi timpul, locul, actorii şi mobilul, oricare luptă eroică e reductibilă la o unică formulă: vicisitudinile elanului spiritual.

Dacă ne întrebăm care este sensul profund, tema emotivă, viziunea subiectivă a acestei opere muzicale, şi dacă autorul îi găseşte afinităţi puternice cu drama celor doi fraţi; dacă, deci, un zbucium, o dramă sufletească trebuie să fie în tot cazul reprezentată aci, nu e mai puţin adevărat că titlul e destul de puţin justificat logiceşte. Geneza literară prezintă numai o latură din procesul genezei psihice a operei şi a titlului. Este foarte probabil că o corespondenţă între *Papillons* şi capitolul respectiv al lui Jean-

Paul să fie o descoperire mai tardivă a lui Schumann, din timpul cînd, din cele 12 părți componente, unele erau gata realizate sau chiar după realizarea întregii salbe. E posibil ca dispoziția afectivă datorită lecturii să fi servit numai ca nucleu care a realizat din cele douăsprezece piese un singur tot organic. De altfel, după biografii lui Schumann, sînt și alte cazuri în care el a căutat să apropie inspirația sa muzicală de unele opere literare, dar numai „après-coup", numai după ce compoziția era efectuată. Într-o scrisoare din 1843, Schumann recunoaște singur : „Am adăugat muzicii textul, iar nu invers" (vezi : *Schumann* de Victor Basch, edit. „Alcan", Paris, 1926, p. 67 și 105). De aceea Basch crede că, în definitiv, lectura operei respective a lui Jean-Paul nu e cu nimic utilă pentru înțelegerea bucății *Papillons*.

IV

PRIN SUBTERANELE FILOLOGIEI

Urmărind printr-o analiză psihologică explicația împrejurărilor subiective care au determinat asociația de imagini și alegerea titlului *Papillons*, am putea recolta în drumul nostru oarecare elemente privitoare la înseși enigmele inspirației.

Cuvîntul francez *papillon* și multe dintre vocabulele care în alte limbi designează același sens sugerează în mod obișnuit anumite imagini caracteristice.

Ni se spune că termenii persani *balwanad* și *balwartah*, folosiți spre a denumi atît fluturele cît și liliacul și vrabia, derivă probabil din radicalul *bal*, care are sensul de aripă, și că același radical dă în limba curdă : *bala* (aripă), iar în compoziție cu *tanuk* (subțire) dă : *balatink* = fluture. Grupul *bl* are și aci ca și în alte idiomuri particularitatea, pe care au observat-o alții, de a sugera o mișcare ușoară, bruscă și rapidă. Aceeași particularitate o posedă și alte grupuri mai mult ori mai puțin înrudite foneticește precum : *vl, pl, fl, fr, br, pr*. Despre înrudirea dintre *f, b*, și *p* există exemple numeroase. Astfel : latinescul *frater*, germanicul *Bruder* și *broder*, slavul *brate*. Apoi : germ. *fader*,

Vater, cu grec. *patir* şi lat. *pater ;* sau lat. *pes,* grec. *podos,* germ. *Fuss.* Pentru accentuarea efectului imitativ al unei astfel de mişcări repetate şi sacadate, unele imagini de acest fel se designează printr-o dublare tocmai a grupului sugestiv de consonante. Astfel grupul *pl,* din kimricul *pila* sau din sanscritul *pilu* (insectă) (destul de surprinzător, şi în limba ungară : *pille* şi *pillango* = fluture ; influenţele indo-germanice orientale în limba maghiară sînt destul de numeroase : astfel, numeralul *ezer* = mie, din această limbă, pare a-şi avea originea în persanul *hezâr,* care are acelaşi sens, iar numeralul maghiar *egy* (unu) pare a nu fi străin de sanscritul *eka)* devine în sanscrită *pipilika* sau *pipilaka* (furnică) şi în latineşte : *papillio* = fluture, de unde şi forma franceză. În italieneşte fluturele e denumit prin termenii *farfalla* şi *parpaglione,* cuprinzînd deci grupurile : *pr* şi *pl* sau *fr-fl.* La aceleaşi „motive" vocale se reduc nenumărate alte denumiri ale fluturelui sau ale unor imagini similare, ca provensalul *parpalo,* macedo-românul *pirpiruna* şi portughezul *borboleta.*

Forma românească *fluture* derivînd, cum se spune, din latinescul *flutulare* are evidente afinităţi cu verbul albanez *fluturoïg* (a zbura), dar şi cu forma germanică *Falter,* cu acelaşi sens ca şi *fluture* şi care etimologiceşte pare a deriva din *Falte* = îndoitură (franc. = *pli) ;* aceasta la rîndul său sugerează multe imagini exprimabile prin termeni cu baza *fl* (înrudită cu *pl, bl* etc.), precum *flattern* (a zbura, a zburda), *Flitter* (mărunţă găteală sclipitoare, corespunzînd *fluturilor* de pe iia românească) şi olandezul : *vlinder* = fluture. Acelaşi radical arhaic trebuie recunoscut nu numai în formele germanice *fliegen,* cu derivatele *Floh* şi *Flock* (mittelhochdeutsch : *vlocke,* althochdeutsch : *fliogan),* înrudite cu românescul *fulg* şi cu englezescul *Flit* şi *flitty,* dar şi cu formele latine *fleo, flux* şi *fluere* (vezi românescul *fluier* şi a *fluiera).* În toate aceste forme este

sugerată imaginea unei uşoare mişcări aeriene *(flare* corespunde în limba germană formei *blasen* şi *blähen,* iar românescului *fulg* îi corespund în latineşte vocabulul *pluma,* al cărui radical sanscrit *plu* are înţelesul de *plutire ;* de aci derivă în limba sanscrită numele *plaviu* = pasăre). Termenul românesc *a fîlfîi (fl-fl)* are evidente corespondenţe semantice cu termeni ca *Flagge* (german = steag) *Flackern* (românește : flacără, iar în albaneză : *fliake)* ca şi *a pîlpîi (pl-pl),* ca şi : *vîlvătaie (vl-vl).* În acestea din urmă se cuprinde nu sensul unei mişcări aeriene, ci al unei vii şi rapide variaţiuni luminoase ; între aceste imagini există incontestabil o strînsă analogie, ele implicînd un oarecare sens de imponderabil sau de slabă atingere *(palpare = pl-pl).* De altfel, ceea ce printr-o analogie mai depărtată, ceea ce prin formă, aspect sau mişcare aminteşte plutirea sau planarea aripii de fluture poate primi o denumire în care domină grupul respectiv : *fl, bl, pl, fr, br* etc. Aşa, de pildă, noţiunea exprimată prin vocabulul latin *plat* îşi are în limba germană două corespunzătoare : în forma *flach,* dar şi în forma *Blatt* (în albaneză : *fletă).* E de remarcat aci afinitatea dintre *bl* din forma germană şi grupul fundamental *fl* din latinescul *folium.* Termenul românesc *farfurie* sugerează, desigur, vizual, imaginea de *disc plat* (ca fi francezul *plat)* iar originea lui pare a fi în forma arabă *farfur (fr-fr)* care înseamnă fluture, dar care evocă şi ideea de netezime, de suprafaţă plană sau lucioasă. De altfel, cu toată deosebirea de familie lingvistică, în araba mauritană fluturele se numeşte cu vocabulul *fertettu,* în care apare iarăşi grupul *fr,* onomatopee cu străvechi rădăcini.

Dacă am voi să explorăm mai departe prin aceste analogii mai mult ori mai puţin conjecturale, ne-am aminti că *a zbura* corespunde latinescului *volare (vl),* în care se pare că s-a păstrat sugerarea unei ample traiectorii prin

spaţiu, deci tot un aspect al mişcării aeriene, ca şi cea reprezentată prin radicalul grecesc *bol* sau *bal* (βαλλω şi βολή). Există, de altfel, în limba latină o formă cu sens intermediar între *a zbura* şi *a azvîrli*, anume *imbulare* (acţiunea păsării răpitoare care se precipită din zbor asupra pradei sale).

Explorarea noastră aduce, desigur, bizare apropieri între date semantice în aparenţă foarte îndepărtate. Ridicată pînă la originea sa multimilenară, vorba *farfurie* ar fi deci o variantă a aceluiaşi vocabul onomatopeic primitiv din care derivă radicalul cuvintelor: fulg, zburător, fluier, plută şi suflet.

Faptul nu-ţi pare atît de curios cînd ştii că *strop* şi *fărîmitură* sînt termeni ce descind, probabil, pe căi foarte diferite, dintr-un acelaşi izvor ca şi termenul medical: *tromboză* (înrudite: *drob* (slav) — *Tropf (germ.)* — Θρομβ (grec) — şi *frang* — latin). De asemenea cînd ştii că atît *duhovnic* cît şi *dihanie* derivă dintr-un acelaşi radical indoeuropean ca şi grecescul *tifos* (fum, abur, aiureală) care are ca omolog în l. germană pe *Duft* (parfum, abur, ceaţă), dar care există şi-n arabicul *dochan* = fum.

Cercetarea originii unui cuvînt are cea mai edificatoare importanţă cînd e vorba de analiza psihologică a puterii sale de sugestie. Cuvîntul *Papillon* este o invenţie lingvistică ce vine dintr-o înfiorătoare adîncime de veacuri. El pîlpîie şi fîlfîie pe întreaga lume veche, în cugetul atîtor neamuri, indicînd întotdeauna nestatornicia şi frămîntarea inutilă, sforţarea vieţilor mărunte de a se afirma, sforţare izbită totdeauna de o exasperantă şi persistentă zădărnicie.

V

PRIN ETERUL MITOLOGIEI

Titlul *Papillons* trezeşte în orice caz o aceeaşi atitudine de conştiinţă din care, din vechime, simţul artistic al popoarelor şi-a cules multe şi felurite inspiraţii.

În mitologia greacă, „Phantas", „Morpheu" şi „Phobetor", cei trei fii ai Somnului şi aducători ai viselor, sînt reprezentaţi ca purtînd aripi, şi mai ales aripi de fluture. Acestea apar aci ca atribute ale zborului, ale mişcării libere şi uşoare. Aripile de pasăre, grele, puternice, construite pe schelărie de os tare, deşteaptă mai curînd impresia sforţării viguroase, a luptei care învinge rezistenţele şi ridică pe învingător spre glorie decisivă şi definitivă. Aripile fluturelui n-au greutatea, forţa şi masivitatea aripilor de pasăre, ci, prin forma lor plată ce se reduce numai la o suprafaţă fără de grosime, prin fragilitatea şi delicateţea lor, ele par destinate mai mult să fie purtate de vînt decît să lupte împotriva lui. Bătaia aripilor de vultur, şi chiar de porumbel, e mişcarea rară şi apăsată, pornită dintr-o voinţă fermă şi dintr-o putere sigură de sine. Fîlfîitul aripilor de fluture are ceva din repeziciunea fricii şi a slăbiciunii. El nu pare a şti niciodată bine încotro se duce, ci

mai mult că vrea numai să încerce. Zborul său nu e luptă biruitoare, ci ori ezitare, ori cel mult aventurare spre necunoscut. Un fluture ridicat la mare înălțime, în largul albastrului, te surprinde atît cît un înotător care, bizuit pe mușchii săi, s-ar aventura să traverseze Adriatica singur și izolat, din Raguza la Brindisi.

Aripile de vultur pot să-i stea bine unui Prometeu [1], dar visului, numai cele de fluture, ce se strecoară imperceptibile și discrete. Visul nu cuprinde în esența sa nimic din atributele forței, nimic din vigoarea de luptă, nimic din înverșunarea crîncenă a unei voințe de oțel. El e plutire îndoielnică, e încercare tremurătoare ; el nu e afirmație zgomotoasă, ci numai ipoteză sau minciună sfioasă, gata la fiece clipă să se dezmintă și să se stingă clipocind. De fapt, aripile de fluture împodobesc umerii acelor mărunte ființe care în iconografia veche înconjoară pe Phantas și simbolizează minciunile visului.

Tot aripi de fluture are și *Psyché*. De ce ?

Pe Psyché o cunoaștem din episodul iubirii sale cu Cupidon sau Amor, intercalat de L. Apuleius în *Metamorfozele* sale sau *Măgarul de aur*. La Fontaine, de o parte, P. Corneille în tovărășie cu Molière, de alta, au redat aceeași poveste în limba franceză, pentru uzul modernilor, scoțînd pe o bucată de vreme din circulație textul celui mai vechi roman existent. În arta plastică același subiect e o sursă de predilecție a inspirației și un fel de obiect de record : Rafael, Tizian, Corregio, Van Dyck, Rembrandt, Canova, Tenerani, Thorwaldsen, Prudhon, Gerard, Hamilton, Picot și alții, nenumărați, fiecare și-a tratat, în pictură sau sculptură, o imagine a sa despre Psyché.

[1] S. Reinach a emis ipoteza că Prometeu ar fi chiar o personificare a vulturului care, după mitologiile primitive, s-ar fi ridicat la cer pentru a lua focul soarelui. Vulturul, după aceleași credințe, nu poate fi lovit de fulger, de aceea cei vechi îl prindeau în cuie pe vîrful caselor. De aci : vulturul ca ornament arhitectonic și însuși numele grecesc al frontonului. Numele lui Prometeu (prevăzătorul) este apoi un epitet ce se da vulturului.

E greu să se susțină că subiectul acestei povestiri ar fi, de fapt, o creație originală a unui scriitor cult, fie el Lucian de Patras, fie altul. Sînt cele mai sigure indicații că tema este de veche inspirație mitologică-populară.

Psyché, una dintre cele trei fete ale unui rege, pricinuind prin frumusețea ei fără de rival nu numai gelozia surorilor sale, ci chiar gelozia Afroditei însăși, seamănă minunat de bine cu alte eroine de basm popular, românesc, german, francez, universal [1]. Venera sau Afrodita, plină de ciudă — ca și împărăteasa sau mama vitregă din *Albă-ca-Zăpada* (care e de fapt *Blancheneige* a lui Perrault și, în l. germană : *Schneewitchen*) — reușește s-o vadă pe Psyché dusă în pustiu, unde se zicea că va fi victima unui monstru fioros care a înspăimîntat lumea cu fierul săgeților sale. De aci însă, fiul Afroditei, Cupidon sau Amor, îndrăgostit de frumoasa persecutată, o răpește adormită și, cu ajutorul Zefirului, o duce și o așează într-un palat de nespusă frumusețe și bogăție. În palatul său, unde și-a instalat prețioasa-i pradă, Amor vine însă numai noaptea, în cel mai discret întuneric, și nu-i permite iubitei sale să-l

[1] Un autor modern, Henri Brocher, într-o carte *Le mythe du héros et la mentalité primitive* („Alcan", 1932) vede în basmele celebre ale lui Perrault, Grimm, Andersen etc. un fel de transmutare feminină a mitului eroic. Procesul nu e imposibil, dar unele elemente din *Cendrillon* din *Blancheneige* etc. derivă prea vizibil din *Povestea lui Psyché*. Nu e exclus ca o asemenea transmutare să se fi petrecut și înainte de Apuleius, iar acesta să nu fie decît un Perrault al antichității. E de observat însă că, de pildă în povestea lui Psyché, persoana trimisă după „apă vie" din Hades e persoană feminină (Psyché, ea însăși), pe cînd în unele basme populare române o atare voinicie revine unui bărbat, Făt-Frumos. Nu e oare, aci, o dezmințire a tezei lui Brocher ?

vadă cu nici un chip. Fermecată de dezmierdările lui, fata nu poate crede ceea ce i se spusese, că iubitul său ar fi un monstru. Îndoiala i se strecoară în suflet de la o vreme numai grație îndemnurilor și intrigilor perfide ale celor două invidioase, surorile ei, Aglaura și Cidippa. În basmele românești, fiica de împărat era chiar, de fapt, măritată cu un balaur, dar balaurul era un Făt-Frumos oropsit de un blestem. Venind peste noapte, iubitul își părăsea pielea de monstru și redevenea Făt-Frumos. Urmînd sfaturi nesăbuite, fiica de-mpărat se apucă să arunce-n foc pielea de balaur. De aci urmează fel de fel de nenorociri pentru ea. La fel, Psyché, sfătuită de surorile ei, geloase ca și surorile Cenușăresei, îmboldită apoi și de curiozitatea femeiască, pîndește clipa cînd iubitul ei a adormit, scoate dintr-un ungher tăinuit o lampă aprinsă și vine să-l vadă, hotărîtă să-l înjunghie dacă într-adevăr s-ar convinge că unui monstru atît de groaznic ar fi să-i semene viitorul ei copil. Dar, la lumina lămpii, ea vede pe încîntătorul Cupidon adormit. Cuprinsă de o vrajă și de o fericire neașteptată, Psyché tremură și astfel o picătură din uleiul fierbinte al lămpii cade pe umărul zeului ei iubit. Trezindu-se, supărat că a fost văzut de ochii unei muritoare, Cupidon dispare ; dispare palatul minunat și dispar grădinile cele fără de seamăn, iar frumoasa Psyché rămîne într-un deșert dezolant. De aci încep chinurile și peregrinările ei dureroase. O găsim, după ce se rugase zadarnic zeițelor Ceres și Junona, o găsim umilindu-se față cu marea ei vrăjmașă, Venus, și devenindu-i roabă, nenorocită. Răutăcioasa Sfînta-Vinere o pune exact ca pe Cenușăreasa poveștilor noastre (Cendrillon, Aschenbrödel, Cenușotca) la munci supraomenești. Dar cînd ea are, de pildă, să culeagă bob cu bob, dintr-o mare grămadă, alegînd grîul din orz, iubitul nevăzut îi trimite o numeroasă oaste de furnici care o scutesc de orice oboseală, executînd expeditiv porunca

soacrei. Și, tot așa, în orice împrejurări, Cupidon intervine misterios în ajutorul ei, chiar cînd, trimisă în infern, Psyché trece printr-o mare primejdie ; pînă ce, în sfîrșit, zeii se îndură, o iartă pe frumoasa năpăstuită, îi încuviințează nunta, o fac nemuritoare și o primesc la masa lor.

Episcopul Fulgențiu și, apoi, poetul italian Marini, ca alții mulți, au încercat să tălmăcească simbolul acestei povestiri [1]. Punctul de plecare a fost întotdeauna numele echivoc al eroinei Psyché. Peripețiile ei sînt, după credințele multora, peripețiile sufletului omenesc sub puterea amorului. Dar „Psyché" mai înseamnă tot în limba greacă și „fluture". De aceea în vechea iconografie ea este reprezentată fie ca o fată cu aripi de fluture, fie chiar ca fluture pur și simplu. Însuși faptul că numele ei are aceste două sensuri e destul de important. Nu trebuie să cedăm însă bănuielii că această omonimie purcede dintr-o asemănare ce s-ar fi găsit sufletului omenesc cu fluturele ușor și frivol, ci invers : de multă vreme, din uriașă vechime, atît fluturii cît și alte mici zburătoare au fost priviți ca duhuri, spirite întrupate. La semiți, Bel-Zebub era, ni se spune, un zeu-muscă. În credințele persane mazdeiste, Ormuzd și Ahriman sînt ajutați în lupta lor nesfîrșită de imense cohorte de zeități mărunte, de spirite întrupate în muște, viermi, furnici, fluturi (numite *drui, devas, crafstas* etc.). Pentru toate popoarele irano-hinduse, toate ființele viețuitoare participă direct ori indirect la alcătuirea panteonului. Metempsihoza indienilor și a orficilor este o credință care justifică această concepție : în toate aceste forme animale trăiesc suflete omenești aflate pe treptele diferite ale perfecționării și purificării, dar tot ele se identifică adeseori cu unele zeități sau cu sufletele eroilor. Erwin Rohde

[1] Vezi : Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, vol. IV, chap. LI.

a insistat mult asupra faptului că zeităţile chtonice, ca Python, Asklepios, Trophonius, se înfăţişează sub formă de şarpe şi că unii eroi iau şi ei forme analoge. Dar nu numai sufletul eroilor, ci şi al muritorilor apare cîteodată travestit în forme de animale mărunte şi fricoase, mai ales dintre acelea ce se ţin ascunse şi evită pe om. În credinţele eline, mai ales sufletele celor morţi sînt spirite ale aerului şi vîntului. Erwin Rohde arată că acestea (Tritopatores), devenite libere, zboară prin văzduh împreună cu alte „ψυχὴ" denumite şi ele tot astfel după suflarea vîntului [1]. În acelaşi loc se arată că acestor spirite aeriene li se adresau rugăminţi de către cei ce doreau să aibă copii. Erwin Rohde admite părerea lui Lobeck şi pune în relaţie acest obicei cu doctrina orfică în care sufletul omenesc intră de afară în om, cu suflul vîntului. În mitul lui Apuleius, Zefirii o fură pe fecioara Psyché, pentru că vîntul este cel care duce pe toţi fluturii, iar unii dintre fluturi sînt suflete omeneşti. Pe unele basoreliefuri antice se vede reprezentarea creaţiei omului după legendele arhaice. Prometeu i-a modelat omului trupul, iar zeiţa Atena îi dă suflet, sub forma de fluture. Acelaşi fluture părăseşte corpul cînd omul îşi dă sfîrşitul [2]. Pe nişte geme antice, studiate de Furtwängler (vezi Roscher, *op. cit.)* se găseşte reprezentarea craniului omenesc avînd un fluture deasupra : e fluturele „ψυχὴ" care a părăsit trupul. Pe sarcofagul lui Prometeu se află şi o scenă care reprezintă pe Mercur, conducînd în Infern sufletul omenesc, în chipul feminin al lui Psyché.

[1] Vezi : *Psyché* (de Erwin Rohde) cap. V, secţia III—4, nota ultimă. Ed. I germ. p. 227 ; trad. franc. p. 204. Vezi şi p. 415 şi urm. din ed. I germ. sau p. 368 şi urm. din trad. franc.

[2] Un asemenea basorelief se găseşte la Louvre. Un altul, pe aşa numitul „Sarcofag al lui Prometeu", în muzeul Capitoliului, descris de Tofanelli. De o descripţie similară a lui Righetti s-a servit W. Roscher într-al său *Lexikon der Griech. u. Rom. Mythologie*, III-er Band, 2-te Abt.

Dar fluturele poate fi privit şi ca suflet de sine stătător, nu numai ca suflet de om. Părăsind corpul omenesc o dată cu ultima suflare, el poate redeveni iarăşi o zeitate mai mult sau mai puţin importantă. Filologia hindusă ne spune că numele bengalez al fluturelui, *progapati*, ar fi o coruptiune din chiar numele sanscrit al lui Brahma : *Pragâpati.*

Romanul lui Psyché ne pare a fi construit pe temeliile unei alegorii involuntare a spiritului străvechi, creator de mituri. El e poate povestea suferinţelor amoroase ale fluturelui, mică zeitate secundară într-a cărei noţiune stau fuzionate atribute de vechimi şi origini diferite şi care este reprezentată ca umblînd pribeagă din loc în loc spre a-şi găsi fericirea. Chiar atunci cînd Psyché e trimeasă în Infern spre a aduce Venerei fie cutia cu farduri, fie „apa vie", aflate în posesiunea Proserpinei, adevăratul sens al acestei călătorii primejdioase pare a fi altul : cu tot consemnul contrar, Psyché deschide, pe drum, de curiozitate, cutia ce i se încredinţase (e firesc, de altfel, ca fluturele Psyché să caute în cutie pudră şi farduri cînd acestea îi sînt aripilor sale de o utilitate atît de obişnuită), un abur otrăvit iese însă din cutie, o cuprinde şi o adoarme pe loc. În cutie se pare că era însuşi „Somnul", poate el însuşi împodobit cu aripi de fluture, şi atunci aceasta va fi fost o îmbrăţişare de fluturi, mai mult ori mai puţin adulteră. Amor apare atunci şi îşi salvează iubita din primejdia de care mitul spune că era mortală, dar care nu era decît o uzurpare amoroasă pusă la cale de neîmpăcata mamă soacră, Venus. De altă parte, această călătorie în Infern a lui Psyché poate să fie o simplă reminiscenţă literară din credinţa că într-acolo este drumul oricărui suflet despuiat de trup. Sînt nenumărate episoadele din această povestire că-

rora li se poate găsi o explicație mai mult ori mai puțin plauzibilă prin ipoteza că eroina e la origine fluturele însuși, înamorat și dezorientat. Astfel cum amintisem mai sus, latinescul *papilio* derivă din același vocabul ca și radicalul sanscrit *pila* (în tot cazul înrudit cu el), iar *pila* designează insecta în genere și în special „furnica". Ce e de mirare atunci, dacă furnicile sînt arătate în povestea lui Apuleius ca venind și ajutînd pe Psyché, în dificila ocupație ce-i dăduse Venus? Vechea afinitate, dacă nu identitate de nume, dovedește că cei de demult le priveau ca strîns înrudite: furnicile veneau să-și ajute sora, cum se ajută totdeauna între ele. În concepțiile naive populare, din care s-a născut și lumea caracteristică pe care ne-o rulează fabuliștii, furnicile și fluturii trebuie să se fi înțelegînd bine împreună; în orice caz, tot așa cum se înțeleg fiarele pădurilor, indiferent de specie.

VI

TRAGICUL VIEȚII MĂRUNTE

Așadar, într-un sens apropiat de teoria lui S. Reinach, Psyché este, poate, eroina unui roman petrecut între fluturi și anume un roman „psihologic" (fără joc de cuvinte) pentru că el cuprinde trăsăturile psihologice caracteristice ale vieții acesteia frivole și capricioase. E o dramă, desigur, care poate ne impresionează mai puternic și mai direct dacă privim personajele sale ca pe niște ființe omenești. Ea pare a pierde însă din forța sa și din gravitatea timbrului său atunci cînd descoperim că e vorba de niște ființe mărunte și neînsemnate. Suferința fluturilor ce se zbat și se agită inutil în cuprinsul unei singure zile de primăvară, pentru a muri tot atît de inutil o dată cu amurgul, ne pare a fi o dramă a micilor detalii, ce nici măcar nu reușesc să fie remarcate.

Dar cum am reuși să le-nțelegem și cum ne-ar zgudui dacă ne-am coborî în suferința micului detaliu care se chinuiește mizerabil și necunoscut, dacă mai ales am ști cum să-l mărim pînă la proporțiile noastre!

O gîzuță mică roșie, abia vizibilă, adusă de vînt ori scuturată poate dintr-un buchet, aleargă fără a înțelege ni-

mic, spăimîntată şi dezorientată, pe pagina cărţii tale. Tragi cu degetul. O virgulă palidă rămîne fixată pe locul crimei : iscălitură a criminalului şi monument funerar al victimei. Peste un an vei regăsi poate aceeaşi virgulă, dar n-o vei mai recunoaşte. Într-o arheologie a justiţiei eterne, ea îşi păstrează însă pe veci şi semnificaţia şi gestul acuzator. Tu treci cu privirea peste ea, fără cea mai mică umbră de tresărire.

Priveliştea unui biet cîine strivit de roţile tramvaiului îţi cutremură carnea pe tine. Strivirea în treacăt a bietei gîzuţe rămîne pentru tine inexistentă ca şi infinitul mic. Dar dacă ai fi văzut-o cu alţi ochi, printr-o lentilă puternic măritoare, ca pe un organism complex, cu ţesuturi ce se contractă de durere, cu organe ce palpită, cu zămuri cleioase ce ţîşnesc din ţesuturile strivite şi cu simţuri ce se înfioară atroce, cum ai fi avut oare tăria să-i vezi agonia şi groaznica sfîşiere a cărnii ?

Tragicul nestatorniciei în viaţa unui fluture ne pare un amănunt de prisos, ne pare o suferinţă prea mică pentru că trupul e prea mic. Dar dacă fluturele ar avea dimensiunile noastre, atunci zborul său, fîlfîirea sa, neliniştea sa n-ar mai fi numai aspecte de jucărie colorată şi n-ar mai fi numai obiect al cîntecelor de clasa întîi primară. Am găsi în ele, dimpotrivă, o veşnică şi emoţionantă temă de epopee cosmică. Numai prin dimensiunile sale relative impune vulturul respect, pe cînd purtarea sa nu e mai vrednică de elogii decît a păianjenului perfid. Numai prin dimensiunile sale, relative şi ele, fluturele e obiect de distracţie şi dispreţ, cînd soarta sa nu e de fel mai veselă decît a noastră.

Iată de ce, în *Papillons,* Schumann poate introduce acorduri grave, accente tragice, pasaje de reculegere metafizică. Ele nu-ţi mai prezintă fluturele ca pe un nimic

săltăreţ, vesel şi inconştient. Ci te coboară în el, în viaţa lui, aşezîndu-te în locul lui spre a-i trăi tragicul văzut de aproape, văzut în mare. Dacă într-adevăr ai putea pătrunde în fiinţa lui spre a-i trăi lumea şi imboldurile, atunci caliciul de floare ţi-ar părea un impunător templu de rugăciune ; jocul şi colindatul peste corole ţi-ar părea un ritual grav ca dansul hieratic al cultelor orientale, iar fatala împlinire a imboldurilor speciei ţi-ar apărea şi ţie ca un sublim sacrificiu ce răspunde unor chemări de dincolo de lumea vizibilă.

De aceea Victor Basch crede şi el că, în *Papillons,* Schumann a voit să zugrăvească „non les zig-zags, tracès dans l'atmosphère sonore par les ailes diaprées des graciles bestioles, coquettes et gaiment volages, comme l'a cru le frère de Grillparzer, mais l'envol vers le ciel de la Vertu d'âmes tendres et pures, comme celles des héros des «Flegeljahre»“ (vezi : Victor Basch, *Schumann,* p. 101—102).

Ce-i Walt, ce-i Vult şi Wina ? Reduşi la dimensiunile fluturilor de mai, ei ar putea să pară un simplu capriciu al cîmpiei înflorite, un simplu joc, o pîlpîire de o clipă. Un bal mascat ?... un roi de gîze.... O mică suflare a vîntului vremii şi toate sînt risipite fără urmă. Nu ştiu ce deget invizibil trage mereu virgule, strivindu-ne pe pagina unde roim.

Dar, apropie-te, Schumann : în zumzetul jocului lor răsună intens pasiunea, în mişcările lor descifrezi aluzii transcendente. În inima, în nervii, în trupul lor agitat se afirmă poate acelaşi principiu care clădeşte munţii de piatră, mişcă talazurile şi aprinde vulcanii ; acelaşi care îmboldeşte astrele pe drumul geometric al orbitelor lor. Lumea întreagă clocoteşte în fiecare dintre ei cu toate forţele sale. Dacă ştii să citeşti, vei şti să descoperi în apariţia fiecărui gînd sau suspin de al lor misterul întregii creaţiuni. Şi atunci,

dacă Walt, Vult şi Wina sînt făpturi cu chip de om, sau dacă sînt fluturi mărunţi şi înaripaţi, e acelaşi lucru : aceeaşi lume se oglindeşte în ei, acelaşi principiu i-a creat, aceeaşi dramă-i mînă şi acelaşi tragic vînt îi amestecă în veşnicie, cînd ora tîrzie sună-n turn : cînd „Die Thurmuhr schlägt sechs".

VII

TRAGICUL ŞI FRIVOLITATEA

E o părere nu tocmai comună aceea că frivolitatea şi nestatornicia fluturelui jucăuş constituie, de fapt, o formă a tragicului. Tragicul apare mai curînd ca opus frivolităţii ; tragicul e profunzime, frivolitatea e suprafaţă. Tragicul exclude deci, într-o largă măsură, frivolitatea ; el implică o suferinţă pe care frivolitatea n-o cunoaşte. Frivolitatea e mobilitate, relativitate şi multiplicitate. Tragicul e acţiune şi unitate de acţiune ; e rectiliniar, neşovăielnic şi fatal. Tragicul e seriozitate tot ca şi religiozitatea. Ca şi Dumnezeu, tragicul exclude rîsul şi gluma. Leopold Ziegler observă just că „omul tragic" se află faţă cu „destinul" în acelaşi raport ca omul religios faţă cu Dumnezeu, căci „auch das Tragische nichts anderes ist als einer eine dunkle Pfade zur Erlösung". De aceea, după el, creşterea conştiinţei tragicului „wird Hand in Hand gehen mit der Steigerung des religiösen Bewusstseins". Iar dacă rîsul şi gluma se intercalează vreodată, totuşi, în atmosfera tragică, ele îşi pierd radical adevărata lor natură şi se crispează într-un sarcasm dureros.

Frivolitatea e linie frîntă, e lipsa de unitate a acțiunii și a vieții și tocmai de aceea e complet ireligioasă.

Dar, „ridi, Pagliaccio".

În dosul aspectului înșelător de viață descusută, de voluptate a nestatorniciei, nu rareori se ascunde o sfîșietoare tragedie. S-a remarcat chiar de prea multe ori că rîsul curtezanei și desfătările ei sînt numai încercarea de a se ameți și de a înăbuși brutalitatea unei realități oribile; rîsul ei e stupefiantul prin care caută să-și adoarmă durerea de a nu fi reușit să fie soție și mamă. Dar, poate mai des decît curtezane de acestea atît de conștiente, întîlnim în diverse cercuri sociale, în clasele școlare de copii ca și în saloanele burgheze, întîlnim persoane care se disting printr-o nestăvilită pornire către bufonerie, persoane care fac deliciul și distracția grupului. O atentă observație psihologică va descoperi totuși la o bună parte dintre acești mucaliți o puternică obsesie a gîndului de sinucidere sau un pesimism de natură organică. Alfredo Niceforo a enumerat și aprofundat, între diverse feluri de „autoconsolare", de „liberațiune" și „descărcare", rîsul care ne consolează, distrugînd virtualmente ceea ce ne contrariază [1]. Viața de orgie și petreceri este și ea de obicei, dacă nu întotdeauna, tentativa de a compensa unele aspirații, pasiuni și ambiții crud înfrînte. Pînă și jocul burghez de domino, poker, table sau rümmy îl poți privi ca pe o pierdere de vreme ușuratecă, asemănătoare cu „zigzagurile gracilelor bestiole, în aerul sonor", pe cînd el, după cum se știe azi foarte bine, e pentru viața cenușie și ingrată a omului comun și dezamăgit, o sforțare pentru a-și da o momentană iluzie a luptei și victoriei, deci tot un fel de paradis artificial. O asemenea „distracție" izvorăște adeseori dintr-un suspin reținut ori dintr-o nostalgie subconștientă, din latura tragică a sufletului nostru frămîntat. Lupta și durerea stimulează spiritul și dau bici voinței [1]. Simulacrul de luptă atrage, însă, nu numai simulacrul acestor efecte, ci, în tot cazul, o cît de mică, dar totuși, pozitivă, creștere a potențialului sufletesc.

[1] Vezi: *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, 1932 (nr. 3), p. 518 și urm.

[1] V. Adolphe Ferrière, *Le Progrès spirituel*, cap. VI.

VIII

JOCUL ELEMENTELOR DRAMEI

În concepţia curentă a secolelor trecute şi, prin tradiţie, în concepţia tîrzielnică a timpului nostru există distincţia celor trei tipuri de compoziţii dramatice : drama, tragedia şi comedia, cărora autorii manualelor de poetică n-au reuşit să le dea definiţii suficiente. De obicei, în aceste definiţii se folosesc termeni fără accepţiune precisă, calificative cu înţelesuri relative care variază între „mai mult sau mai puţin" sau chiar şi aprecieri cu caracter subiectiv. Adeseori distincţia dintre aceste trei specii dramatice se întemeiază pe efectul emotiv pe care ele-l produc asupra spectatorilor sau pe diferenţe de ordin secundar, accidental. Astfel, teoriile curente din manualele de poetică folosite în şcoală par, cîteodată cel puţin, destinate să anihileze cu desăvîrşire influenţa manualelor de logică, în care se tratează cu rigoare despre definiţie şi despre clasificarea noţiunilor. Nu există o conştiinţă clară a distincţiilor dintre speciile dramatice, tot aşa cum nu există nici cea referitoare la genurile literare. După cum romanul e privit de unii ca „o nuvelă mai lungă", iar nuvela ca „un roman mai scurt", astfel publicul puţin pretenţios vede în

dramă o piesă de teatru mai „tristă" decît comedia, dar mai puţin tristă decît tragedia ; în comedie vede o scriere dramatică a cărei acţiune provoacă rîsul etc. Toate teoriile criticilor n-au reuşit să clarifice şi să precizeze aceste aprecieri alogice şi neştiinţifice, ba mi se pare că prin multiplele lor încercări de originalitate, prin toate capriciile cîte se revarsă din călimară pe piaţa literară, ei contribuie adeseori la crearea unei progresive disoluţii şi confuzii. Lipsa de sistem unitar lasă şi în materia aceasta diletantismului putinţa să-şi acrediteze cele mai disparate fantezii, improvizate ad-hoc, care logiceşte nu se leagă pentru că n-au nimic comun cu logica. Dar tocmai lipsa de coerenţă a fiecăreia e simptomul lipsei de consistenţă a tuturor.

Ceea ce lipseşte este o teorie generală a *acţiunii* dramatice, acţiune care, după jocul componentelor sale, poate lua o înfăţişare sau alta, corespunzînd celor trei tipuri sau specii fundamentale. O atare teorie generală trebuie să pornească mai întîi de la următoarele constatări :

I. Orice acţiune dramatică trebuie să se înfăţişeze ca pornind dintr-o tendinţă sau dintr-un sistem de tendinţe, reprezentate printr-o persoană sau printr-un grup de persoane. Tendinţa este trăsătura caracteristică a fiinţei însufleţite în genere ; tendinţa conştientă sau *intenţia* este trăsătura caracteristică a persoanei omeneşti. Dacă acţiunea reprezentată pe scenă n-ar fi izvorîtă dintr-o intenţie, sau măcar dintr-o simplă tendinţă, ea n-ar putea avea spectatori. Spectatorul e o conştiinţă care reacţionează „simpatic" de cîte ori descoperă în afară de sine semnele unor tendinţe asemănătoare tendinţelor sale. E procesul psihic de *Einfühlung* care nu stă numai la baza atitudinii de contemplaţie estetică, ci şi la baza întregii vieţi sociale omeneşti : fără darul de a ne substitui fictiv în actele, gesturile şi vorbele altora, nu ne-am înţelege, nu ne-am cunoaşte şi nu ne-am întovărăşi între noi, ci am trăi fiecare

într-un dezolant pustiu, într-o înfiorătoare singurătate. Prin credința (care în ultimă analiză este atît experimental cît și rațional absolut nejustificabilă, dar și invulnerabilă) că atitudini intenționale există pe lume nu numai în „mine însumi", unde le constat subiectiv, ci și în „afară de mine", în „ceilalți" ; prin credința că *intenționalul* e „real" (adică „existent și în lumea obiectivă, nu numai în cea subiectivă") și că *realul e intențional* (că deci înlăuntrul realului obiectiv există intenție) se înfăptuiește salvarea sufletului individual din osînda izolării, dar *de aci decurge și întreagă posibilitatea delectării estetice.*

Privim natura ca neînsuflețită și neintenționată, atunci cînd o supunem observației științifice, și atunci îi observăm fenomenele, nu în particularitatea sau individualitatea lor, ci în generalitatea lor : căutăm analogiile unei multiplicități de cazuri sau asemănarea cazului prezent cu cazurile trecute : căutăm, cu alte cuvinte, să regăsim imprimată fața trecutului mort în toate aspectele prezentului. De fapt o privim astfel pentru că gîndirea științifică descinde dintr-un proces mintal care de la origine a fost destinat să elaboreze și să colecționeze, din experiență, simple „mijloace" pentru acțiune, în vederea împlinirii scopurilor noastre, nevoilor și poftelor noastre mai mult ori mai puțin fiziologice. Pentru acest fel de a gîndi, obiectul contemplat, și deci „lumea" ea însăși, există exclusiv în funcție de scopurile noastre ; subordonăm atunci lumea, cu totul, voinței noastre și facem abstracție de existența ei „în sine" și „pentru sine". Aceasta e, pe de o parte, perspectiva sub care privește fizicianul materialist și mecanicist, ca și inginerul mecanicist și utilitarist. Dar privim adeseori fenomenele naturii neînsuflețite cînd sîntem preocupați nu de generalitatea lor, ci de desfășurarea lor în toată particularitatea detaliilor. Și, fără să urmărim „explicații" generale, voim să le *înțelegem* sensul, în felul în care înțelegem

propriile noastre gesturi cînd știm de ce le-am efectuat și ce vor să zică. Astfel, cîteodată ne „amuzăm" urmărind formele pe care le ia un nor în prefacerile sale necontenite sau urmărind drumul pe care și-l croiesc picăturile de ploaie pe geamul odăii. E atitudinea căutării „sensurilor" sau „semnificărilor" fără care n-am înțelege *expresia* semenilor, dar nici n-am învăța niciodată să citim. E, în orice caz, atitudinea pe care o adoptăm atunci cînd contemplăm cu „interes" un anumit spectacol. Dacă un fapt capătă „interes" și dacă devenim spectatori, aceasta are loc pentru că micului proces pe care-l urmărim îi acordăm calitatea de acțiune „în vederea unui scop" : vedem în picătura ce alunecă pe geam o *voință* de a înainta într-o anumită direcție, vedem în norul schimbător o serie de intenții : de a deveni ceea ce n-a fost încă, de a se asemăna cu o anumită figură, de a ajunge pînă într-un anumit punct ori de a lăsa senin un anumit colț de cer. Într-o dispoziție mistică sau superstițioasă, cineva poate căuta să „citească" în formele norilor anumite semne sau prevestiri profetice. Fără o atitudine de acest fel, căutătoare de „sensuri" sau „scopuri", n-am putea urmări niciodată aceste spectacole naturale. Devenim spectatori în măsura în care atribuim unor fapte sau mișcări observate o direcție finalistă, o tendință sau intenție, fie că o privim ca efectivă, fie că sîntem conștienți de caracterul ei fictiv.

Interesul spectatorului consistă, în tot cazul, într-o provizorie și fictivă *însușire* sau împrumutare a aceleiași intenții pe care crede că o vede urmărindu-se de către ființele sau obiectele dimprejurul său.

II. În al doilea rînd, teoria generală a acțiunii dramatice trebuie să constate că interesul pe care ni-l poate provoca urmărirea unei acțiuni crește proporțional cu importanța obstacolelor care întîmplător pot primejdui îndeplinirea intenției, reale ori nu, dar atribuită lucrurilor și în-

susită de noi. Dacă, totuşi, obstacolele ar creşte indefinit, fără ca acţiunea intenţională să-şi mărească intensitatea, s-ar ajunge la o disproporţie atît de ucigătoare încît intenţia ar dispărea cu totul, redusă la zero. Pentru ca interesul să existe trebuie ca ambele forţe antagoniste să-şi păstreze o intensitate afirmată şi cît mai aproape de echivalenţă. Tot Leopold Ziegler a formulat lapidar adevărul că: „die grössere oder geringere Notwendigkeit eines Konflikts wächst proportional mit der Energie des Willens". Tururile de forţă care presupun dificultăţi mari încordează atenţia şi intensifică interesul spectatorilor incomparabil mai mult decît acţiunile pe care oricine le îndeplineşte de obicei şi cu uşurinţă. Iată un fumător care se uită cu atenţie la scrumul unei ţigări. El n-o face decît pentru că şi-a pus în minte să urmărească posibilitatea scrumului de a se acumula nezdruncinat într-o coloană rezistentă. Evitînd tot ce ar putea compromite ţelul urmărit, el vede în procesul arderii o acţiune impersonală de construire a unui edificiu fantasmagoric, iar progresul ei îl încordează tot mai mult pentru că cu creşterea coloanei creşte tot mai mult şi acţiunea forţelor ce o ameninţă cu distrugerea: însuşi triumful coloanei atrage tot mai mult primejdia; e o dramă pasionantă ca aceea a unui Bonaparte a cărui ascensiune şi glorie sînt din ce în ce mai mult semnul apropiatei prăbuşiri.

Atunci cînd o acţiune se înfăţişează ca ducînd în mod cert spre scopul dorit, conform tendinţei căreia ne-am alăturat, „interesul" coboară la un grad minim. Urmărim o piatră pe care am azvîrlit-o, ca să vedem dacă ajunge la ţinta pe care ne-am ales-o şi pe care i-o atribuim şi ei. Dar nu putem urmări cu acelaşi interes pendulaţia limbii orologiului, cînd ştim că ea nu se poate abate din drumul impus, ci că, plecată din stînga, ajunge necesarmente la punctul simetric din dreapta şi viceversa. Nici un obstacol

neapărînd ca probabil, nimic nu ne reţine vigilenţa atenţiei într-acolo. Dimpotrivă, atunci cînd jucătorul de biliard a lovit bila şi îi urmăreşte cu privirea o traiectorie dubioasă, întreagă persoana sa se contractă ca un arc întins, ca un catapult remontat, de parcă, de departe, prin fluidele imateriale ale voinţei sale ar putea s-o ajute să evite deviaţiile nefericite şi să termine, la urmă, cu un triumfător carambolaj. Tot astfel dacă, într-o acţiune dramatică, tendinţa pe care o desemnează eroul agreat (şi pe care, deci, ne-am însuşit-o şi noi, spectatorii) s-ar vedea decurgînd în chip cert şi direct spre realizare ca un vagon sigur pe şine solide, o imensă plictiseală ne-ar doborî şi ne-am plînge amarnic soarta noastră, neavînd ocazie să plîngem nimic din soarta eroului.

Un conflict este, deci, indispensabil într-o acţiune dramatică, pentru că altfel nu există stimulentul care să întreţină interesul. Interesul e ajutorul pur virtual pe care-l dăm eroului, pentru scopurile ce-i recunoaştem ca valabile şi ni le însuşim. Dacă eroului îi merg treburile în plin, ce ajutor avem să-i mai dăm noi, din stalul nostru somnolent şi pasiv? Adevărul acesta e atît de elementar încît enunţarea lui ar fi de prisos dacă unii autori de drame reprezentabile sau numai imprimate (romanele nu se pot abate de la această regulă dacă vor să aibă o acţiune unitară şi să fie interesante) n-ar fi dat dovada, mai ales de un timp încoace, că pe la şcoală nu se mai fac cursuri serioase de literatură şi de poetică.

III. Cu cît te identifici cu personajul — real sau fictiv — care duce luptă împotriva obstacolelor sau tendinţelor opuse, cu atît triumful său te va delecta, iar înfrîngerea te va deprima. În genere, moartea eroului principal e considerată ca o înfrîngere şi, viceversa, înfrîngerea se reprezintă sub figura morţii. Totuşi sînt cazuri cînd viaţa eroului nu e element component al tendinţei pentru care luptă:

„Denn nicht Ausgang in Mord und Totschlag bilden das entscheidende Kriterium für die tragische Natur eines dichterischen Vorwurfs, sondern die absolute Unverträglichkeit des Gewolten mit sich selber" — zicea Julius Bahnsen. Într-adevăr, el acordă precădere tragediei care decurge din lupta interioară : „Die Intensität der Tragik steht oft in umgekehrter Proportion zu ihre Sichtbarkeit". Dar chiar în luptele „vizibile" sînt victorii ca a lui Pirus care implică groaznice sacrificii, cum sînt şi sacrificii care echivalează cu cele mai strălucite victorii. Sînt deznodăminte care ne înrourează genele, dar ne provoacă simultan o intensă satisfacţie morală... Osînda lui Prometeu, suferinţele profeţilor biblici şi ale martirilor creştinismului, moartea lui Giordano Bruno, sacrificiile patriotice ca al fecioarei din Orléans sau al cavalerului de Assas, sînt tragedii din acestea ai căror eroi, pierind trupeşte, ridică la o înaltă potenţă de viaţă tendinţa lor, tendinţă de superioară esenţă.

*

În scurt, în nodul oricărei acţiuni dramatice, fie pusă pe scenă efectiv, fie numai imaginabilă (azi : romanul, odinioară : epopeea), există deci un joc de componente. În mod indispensabil trebuie să intervină o *tendinţă centrală* pe care dintru-nceput spectatorul şi-o însuşeşte. Dar pentru ca interesul să fie întreţinut, următoarele trei condiţii trebuie să se îndeplinească :

a) Existenţa unor *adversităţi* ce se ridică împotriva tendinţei centrale, pe care şi-a însuşit-o spectatorul.

b) Existenţa unei *lupte* de afirmare şi rezistenţă a tendinţei centrale împotriva adversităţilor.

c) Existenţa unui deznodămînt, consistînd fie în *succesul*, fie în catastrofa tendinţei centrale (adică existenţa sau absenţa succesului).

Şi mai scurt : cauza, lupta şi succesul sînt cele trei componente. Prezenţa sau absenţa lor sînt hotărîtoare în ceea ce priveşte interesul dramatic şi în ceea ce priveşte natura sau specia piesei. Un tablou schematic ne va ajuta să cuprindem toate posibilităţile jocului acestor componente. El va consista din trei coloane, prima servind pentru constatarea existenţei sau absenţei unei adversităţi, adică a unei *cauze* dramatice ; a doua pentru constatarea prezenţei sau absenţei unei lupte : a treia pentru constatarea existenţei sau absenţei unui succes al tendinţei centrale. Prezenţa sau existenţa se va însemna, banal, prin semnul *plus* (+), absenţa prin *minus* (—). Vom încerca astfel, pe rînd, toate posibilităţile pe care le pot înfăţişa diferite acţiuni şi vom alcătui, astfel, tabloul :

	Cauza	Lupta	Succesul
1)	+	+	+
2)	+	+	—
3)	+	—	+
4)	+	—	—
5)	—	+	+
6)	—	+	—
7)	—	—	+
8)	—	—	—

Cazul întîi este cazul dramei perfecte : este cauză, este luptă şi este la urmă şi succes. Cazul al doilea ar fi cazul tragediei. Cazul al treilea, fiind o acţiune cu succes, dar fără luptă, e lipsit de interes şi nu poate constitui o operă dramatică : e un cîştig la loterie, venit din senin. Acţiunea însăşi e complet absentă, pentru că acţiunea e însăşi lupta. Cazul al patrulea e, de asemenea, lipsit de luptă şi de interes : e o pacoste căzută pe capul unui om, în mod gratuit şi absurd. Cazurile următoare s-ar părea că sînt de asemenea simple formule irealizabile în arta dramatică. Dacă

pentru cazul al şaptelea şi al optulea această considerare este perfect justificată, pentru că lupta, deci acţiunea, lipseşte dintr-însele, pentru cazul al cincilea şi al şaselea lucrul se complică : acţiune este, şi încă : acţiune care poate avea succes sau care poate atrage înfrîngerea, şi totuşi lupta ar fi fără cauză. Cum şi cînd se poate oferi ochilor spectatorului o asemenea bizară situaţie ? Scurt : atunci cînd protagonistul *crede* că se află în situaţia de a lupta, crede că oarecari adversităţi se ridică în faţa unor dorinţe, interese sau aspiraţii de ale sale, dar spectatorul vede situaţia ca diferită, constată că, de fapt, adversităţile nu există şi că „eroul" duce o luptă complet inutilă deoarece şi-a creat singur, prin propria sa vină, dificultăţi datorate defectelor, slăbiciunilor, sau naivităţilor sale. „Cauza" e deci numai iluzorie şi, de aceea, spectatorul nu se poate îngrijora cu tot dinadinsul despre soarta eroului, ci urmăreşte acţiunea cu inimă uşoară sau relativ uşoară (cu toate că unele complicaţii destul de grave pot să intervină cîteodată, ameninţînd să dea faptului o turnură mai mult ori mai puţin tragică). Interesul este atunci provocat din alte considerente decît scopul însuşi al luptei duse de erou : spectatorul şi eroul nu sînt perfect de acord, iar din desolidarizarea lor decurge natura *comică* a conflictului.

Cîteva observaţii ce urmează aci, mai jos, sînt necesare pentru a lămuri întrucîtva cazul acesta şi raporturile dintre comic şi tragic, în genere.

IX

TRAGIC ŞI COMIC

Tendinţa centrală poate fi, în frecvente cazuri, însăşi „voinţa de a trăi" a unei persoane, sau o oarecare formă de detaliu derivată din această voinţă de a trăi. În asemenea cazuri, triumful tendinţei centrale înseamnă triumful persoanei şi vieţii eroului. Dar sînt cazuri cînd tendinţa centrală este diferită de voinţa de a trăi, ba, graţie împrejurărilor, chiar în conflict cu ea. Triumful tendinţei centrale nu implică atunci viaţa, ci, dimpotrivă, poate să pretindă moartea eroului. *Tragicul consistă tocmai în constatarea situaţiei de infinită umilire a Vieţii, faţă cu forţele de ordin superior, faţă cu imperativele impersonale, faţă cu eternul şi absolutul.*

Principiul antagonist care se opune „tendinţei centrale" poate fi „destinul" sau fatalitatea *(Oedip ;* ereditatea din *Strigoii* lui Ibsen e tot o formă a fatalităţii), poate fi voinţa individuală a unui inamic ireductibil (*Ernani,* Doamna Clara din *Vlaicu-Vodă*), ori voinţa socială : legile *(Antigona),* pasiuni, convenţii şi prejudecăţi ale grupului sau opiniei publice *(Tristan şi Isolda, Duşmanul poporului).* El poate fi, ades, forţa unei pasiuni implacabile a eroului însuşi, pa-

siune pe care autorul voieşte s-o prezinte ca pe o forţă cosmică ori ca pe un aspect al fatalităţii, iar nu ca pe o slăbiciune pe care bunul simţ sau înţelepciunea unui om comun ar putea s-o înlăture uşor.

Tragedia e destinată, de fapt, într-o formă sau alta, să înfăţişeze tocmai lupta inegală dintre Viaţă şi atîtea principii superioare, care o tîrăsc în vîrtejuri implacabile. Zdrobită sub inflexibilitatea imperativelor morale sau cosmice, mărunta viaţă individuală suferă aceeaşi brutală desconsiderare, indiferent dacă se sacrifică datoriei ori unui ideal sau numai speciei. Indiferent dacă e un apostol sau numai un îndrăgostit, indiferent chiar dacă e om înzestrat cu raţiune ori dacă e o simplă gînganie înaripată, zburdalnică şi inconştientă, eroul care sucombă în deznodămîntul „tragediei" reprezintă totuşi „Viaţa" insultată şi disprețuită de forţele ciclopice şi legile de oţel care o stăpînesc şi o guvernează.

Afinitatea dintre sentimentul tragicului şi cel religios e datorită tocmai faptului că atît unul cît şi celălalt sînt atitudini ce privesc disproporţia vieţii şi umila ei subordonare faţă cu alte realităţi. Această încovoiere şi cutremurare îngheaţă orice încercare de glumă sau surîs, iradiind seriozitatea încremenită a crucii de marmură sau a platoşei de bronz.

Rîsul şi frivolitatea, introduse în situaţia tragică, dobîndesc tonul sinistru de joc inconştient pe marginea unui abis al morţii. Frivolitatea şi nestatornicia fluturelui nu pot decît să îmbrace acest aspect dureros şi profund pentru cei care, cunoscîndu-i efemerul vieţii şi fatalitatea repedei distrugeri, îşi dau seama că-n veşnica lui colindă şi pîlpîire printre corole nu se ascunde nici măcar zîmbetul şi adevărata desfătare, ci numai o îngrijorată aşteptare inconştientă a loviturii năprasnice de sus. Aceeaşi tragedie reîncepe ciclic în fiecare generaţie de fluturi ; mărunţă pentru ochiul distrat al omu-

lui absorbit în tragedia sa proprie, dar identică întru totul şi-n subiectivităţile tuturora şi pretutindeni unde viaţa se zbate neputincioasă în arhitectura moale şi umedă a organismelor protoplasmice.

În operele dramatice în care personajul principal îşi cucereşte cu precădere interesul şi simpatia noastră, prin simpla sa „voinţă de a trăi" sau printr-una dintre derivatele ei (ca iubirea, ambiţia sau vendetta), desfăşurarea acţiunii poate fi oricît de captivantă, dacă o luptă aprigă se dă împotriva contingenţelor vrăjmaşe. Totuşi, personajul principal rămîne un simplu „papillon", deoarece viaţa sa originară sau pasiunile sale, ridicate la rangul de preocupare principală a spectatorului, nu diferă mult de viaţa oricărei gîngănii şi nu pot constitui principii de supremă importanţă. În lupta aceasta spectatorul vede simbolul propriei sale mizerii. Dacă deznodămîntul e tragic şi înfăţişează suprimarea vieţii eroului, ca în *Romeo şi Julieta* sau ca în *Ana Karenina*, el nu face decît să pună în evidenţă din nou numai eterna umilire a omului în jocul forţelor universale. De aceea ne deprimă şi ne distruge moralmente. Dacă, dimpotrivă, deznodămîntul e favorabil şi cîntă victoria vieţii sau a pasiunilor ei mărunte, atunci el ne imprimă un sentiment de naivă satisfacţie animală, ne măgulește instinctele noastre zadarnice şi ne dă iluzia unei rezistenţe infinite împotriva forţelor cosmice şi principiilor transcendente. În ambele cazuri rămînem însă în plină lume de gîngănii. În primul caz ieşim de la spectacol dezorientaţi de irevocabilul care ne aşteaptă şi pe noi. Atîta vreme cît stăm sub impresia lăsată de un asemenea deznodămînt tragic, activitatea şi conduita noastră în viaţa reală nu poate fi decît o încercare de a ne ameţi, de a ne recîştiga iluzia în care trăiam mai înainte ; o sforţare de a vedea din nou lumea sub aspectul egocentric şi antropocentric ; o sforţare de a risipi perspectiva oribilă a unui cosmos monstruos în care vieţile

noastre sînt numai biete piuituri de o clipă, acoperite de vuietul imens al avalanşei veacurilor. În această sforţare de a ne regăsi planul comun al vieţii, sîntem deplin asemănători colonelului în retragere care înlocuieşte cu jocul de domino victoriile cîmpului de luptă. În cazul al doilea, ieşim de la spectacol cuprinşi de înfrigurarea inconştientă a fluturelui care-n fiecare corolă de floare crede că a găsit popasul unui paradis definitiv. Atît spectatorul din cazul al doilea cît şi fluturele se găsesc în plină iluzie : ţinînd clipa de faţă strînsă în inimă, fiecare se vede cuceritor al eternităţii. Punctul de vedere egocentric, antropocentric şi prin analogie : papiliocentric, le pare unicul real, unicul posibil... „Povera gente"...

Sînt însă, cum observam mai sus, spectacole dramatice în care tendinţa centrală pe care o urmărim, pe care ne-o însuşim şi al cărui triumf îl dorim intens, nu e identică cu dorinţa de viaţă fiziologică ori cu pasiunile mărunte ale unui individ materialmente conturat. E vorba, de pildă, de principii de ordin înalt, spiritual, e vorba de acele ţeluri nobile pentru care în chip impetuos sufletul omenesc simte cel puţin în unele clipe dorinţa de a se jertfi. Oricît de prinsă şi de încîlcită ne-ar fi inima în mrejele preocupărilor meschine, oricît de pierdută în labirintul materialităţii cotidiene, chemarea idealurilor luminoase nu poate să rămînă pe vecie lipsită de ecou. În fiecare dintre noi trebuie să se găsească o fibră, măcar una singură, cît de slăbănoagă, capabilă să răspundă printr-o cît de vagă tresărire. Fără această fibră, întregul nod dramatic din *Horaţii şi Curiaţii* ori din *Solness constructorul* ar rămîne inaccesibil multora, iar deznodămîntul unor piese ca *Macbeth* ori chiar ca *Flachsmann als Erzieher* al lui Otto Ernst ar putea fi interpretat de unii spectatori în chip invers, ca un martiraj nejustificat. Dar nimeni nu iese nelămurit de la reprezentarea tragediei clasice franceze tocmai pentru că imperativele morale *nu sînt*

diferite dincoace şi dincolo de Pirinei. Diferite sînt uzurile etnice, convenţiile sociale, prejudecăţile şi „fantezia" mitologică. Diferite sînt modurile în care putem crea confuzii în dauna logicii şi moralei raţionale ; dar logica raţională, legile silogismului, calculul matematic şi imperativul respectării persoanei altuia (cu toate orbirile felurite şi trecătoare pe care le pot pricinui patima sau o rutină neroadă) îşi au o rădăcină împlîntată în însăşi natura omenească, în ceea ce constituie caracteristica universală, condiţia necesară şi suficientă a omului în genere.

Atunci cînd „datoria" cîştigă lupta, iar eroul care a apărat-o sucombă pentru victoria ei, atunci, tot ceea ce este „papillon" în noi protestează şi lăcrimează, dar simţim totodată, alinător şi tonic, că ceva din noi triumfă şi străluceşte ca un soare nou apărut subit în miez de noapte. În lutul vietăţii efemere descoperim un reziduu totdeauna viu, un fenix invizibil şi imponderabil, dar coborît din Etern şi Absolut. Spectacolul acesta depăşeşte tragicul comun al fluturelui strivit de simpla trecere a vremii. Ochilor noştri, sacrificiul gînganiei omeneşti li se prezintă ca mijlocul pentru afirmarea şi încoronarea suflului nemuritor din noi.

*

E tragedia care înalţă : e (înscenată sau nu) tragedia lui Prometeu şi a lui Crist.

E drept că, adeseori, faţă cu gravitatea şi protestările brutei primejduite, orice preocupare de ordin larg spiritual poate fi înfăţişată ca o frivolă dezertare din zoologie, spre miraj, spre liniştea şi seninătatea inutilului. Vocea tunătoare a instinctului autoritar e soră cu gravitaţiunea universală a materiei. Zborul spiritului e zborul unui „papillon" desăvîrşit, iar voluptatea fluturării inutile e atunci o nechizbuită răzvrătire împotriva autorităţii pămîntului.

Dar dacă autoritatea sub care ființa noastră omenească se simte copleșită este însăși natura spiritului, spiritul ca realitate interioară (manifestată în etic, în estetic, în logic), atunci aceasta înseamnă că spiritul găsește și-nlăuntrul său o forță dintre cele uriașe ca și cea exterioară, a pămîntului. Dar cea interioară, constrîngîndu-ne mai de aproape, nu poate fi evitată nici o clipă. E tragicul de fiecare clipă, inerent ființei noastre. Tendința către „frivola libertate", din liniștea și seninul inutilului, e ea însăși sclava unor norme neînfrînte, deci a unor legi constrictive, coercitive.

Tragicul îl găsim deci pretutindeni unde o tendință avidă și fierbinte ni se înfățișează ca un fluture neputincios care, în sforțări desperate, trudindu-se să înfrîngă autoritatea pămîntului și să se identifice cu văzduhul albastru, cade zdrobit de imensitatea vrăjmășiilor cunoscute și necunoscute.

*

Rîsul pe care ni-l dezlănțuie unele sforțări zadarnice nu constituie o suficientă condiție pentru a scoate împrejurările lui din categoria tragicului. Sînt atîtea încercări ce avortează lamentabil și stîrnesc rîsul altora, simultan cu deznădejdea victimei. „Was tragisch wirkt, ebendies wirkt auch komisch, und umgekehrt" — zice Volkelt în magistralul său studiu asupra esteticii tragicului (p. 424). Există deci o convertire posibilă („Umschlag") a tragicului în comic și viceversa. Aceleași, exact aceleași situații care ni se înfățișează sub aspectul tragic, atunci cînd eroului îi acordăm „simpatia" noastră, însușindu-ne scopurile lui și participînd ca aliați virtuali la lupta sa, pot fi subiect de hilariantă distracție în cazul cînd „eroul" nu are din partea noastră deplina adeziune, cînd scopurile sale nu i le împărtășim, cînd conflictul în care se azvîrle ne apare ca nejustificat, cînd

grație propriilor sale rătăciri eroul s-a angajat într-un zbucium deplasat.

O figură ca a lui Don Quijote ne apare ca ridiculă pentru că Cervantes are grijă întotdeauna să ne prevină că uriașii cu care „Cavalerul" are să întreprindă lupte nu sînt veridici, ci numai mori de vînt: încă de la-nceput lupta lui ne apare ca nejustificată, pericolul inexistent, de aceea urmărim desfășurarea conflictului dintr-o preocupare pur intelectuală, fără participare *emoțională* la scopurile lui. Dar denaturări de același fel se pot întîlni nu numai la personaje fictive, ci și la cele reale. Întîlnit în viața reală, „Cavalerul de tristă figură" ar fi un veritabil alienat cu idei fixe și cu halucinații, așa încît n-ar prea stîrni rîsul decît oamenilor foarte simpli, pe cînd pe persoanele sensibile și înțelegătoare le-ar impresiona dureros. Gluma pe care și-o fac oamenii ordinari sau copiii răutăcioși, de a-și trage unii altora scaunul cînd vor să se așeze și apoi bucuria zgomotoasă ce o are fiecare de a-și vedea „adversarul" prăbușindu-se la pămînt tocmai cînd se așeza cu mai multă siguranță, este un aspect primitiv și elementar al comicului, accesibil în toată eficacitatea sa numai mentalității elementare și primitive (care în anumite momente poate să-și capete oarecare virulență și-n oamenii de nivel mintal superior). În rîsul provocat de asemenea „spectacole", Bergson vede atitudinea pe care o luăm atunci cînd, în locul flexibilității și adaptabilității lor firești, ființele vii manifestă o rigiditate de tip mecanic, lucrînd deci în virtutea inerției sau a vitezei imprimate. Cel ce se așază cu deplină încredere pe un scaun și care prin inerție își continuă mișcarea așezării chiar după ce scaunul a dispărut, ne provoacă rîsul. Explicația e, firește, ingenioasă și nu e lipsită de adevăr. Dar la aceasta se adaugă și cealaltă condiție indispensabilă: dacă cel care suferă farsa este o persoană pe care o stimăm și o iubim mult, efectul comic e departe de a se produce

pentru noi ; dimpotrivă, o caldă compătimire şi îngrijorare ne cuprinde imediat, pentru că prin sentimentele noastre ne simţim „ab initio" şi chiar „de jure" perfect solidari cu soarta persoanei, astfel că tot ceea ce i se întîmplă ei ne pare că ni s-ar fi întîmplat nouă. Dacă însă întîmplarea nu ne-ar fi nouă înşine prea displăcută, aşa cum e cazul copiilor cînd e vorba de a cădea pe jos şi a provoca rîsul celorlalţi, dacă farsa ne-ar amuza chiar în cazul cînd am fi noi victima ei, desigur că n-am protesta, nici nu ne-ar indigna prea mult chiar pentru socoteala altei persoane, oricît ar fi de iubită şi de stimată. De aceea, pe lîngă rigiditatea mecanică pe care ar prezenta-o o mişcare, pentru ca să ne pară comică, Bergson consideră ca indispensabilă condiţia de a fi privită de noi cu o cît mai desăvîrşită indiferenţă : „Rîsul n-are un duşman mai mare decît emoţia". Putem rîde deci şi de o persoană căreia îi purtăm de obicei o anumită afecţiune, dar, atît cît durează rîsul, afecţiunea trebuie să fi fost uitată sau înăbuşită, cel puţin pentru acele momente. „Sentez avec ceux qui sentent — continuă Bergson — donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids et une coloration sévère passer sur toutes choses. Dètachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent, bien des drames tourneront à la comédie..." „Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du coeur".

Participarea sau neparticiparea noastră virtuală şi emotivă la lupta şi la frămîntarea eroului pot fi obţinute prin anumite reţete scenice şi literare. Unele dintre ele sînt mijloace ieftine şi de inferioară calitate : urîciunea şi defectele fizice, întrebuinţarea unei limbi stîlcite sau portul unor haine demodate vor preveni de ordinar în mod defavorabil pe spectator, pe cînd frumuseţea şi distincţia fizionomiei

sînt condiţiile pe care le caută de obicei regizorii filmelor pentru a asigura „simpatia" publicului şi deci alianţa lui spirituală şi virtuală în favoarea unui personaj de dramă. Mai ales de subterfugiile acestea simt mare nevoie regizorii caselor de filme pentru că, în foarte frecvente cazuri, fără de ele publicul n-ar şti care este eroul simpatic şi care adversarul contra căruia trebuie să ia poziţie, toate personajele dramelor fiind cîteodată de o egală amoralitate. Cum observă tot Bergson, comedia, pentru a provoca ilaritatea şi a-şi discredita personajele, în loc să ne concentreze atenţia asupra *actelor,* o îndreaptă mai curînd asupra gesturilor. De acelaşi mijloc se serveşte cîteodată drama ieftină pentru a dirija atitudinea contemplativă a spectatorilor, în favoarea eroului care, în fond, nu are atît meritul de a apăra un ideal, ci numai avantajul de a nu apărea ca ridicol.

Dar deasupra acestor mijloace (dacă nu simple „trucuri") stau determinanţii de primul rang : circumstanţele care au adus în conflict pe protagonişti, cum şi natura morală a tendinţelor pe care ei le reprezintă. Nodul sau intriga „farselor uşoare", a „operetelor" şi a comediilor bulevardiere se ţese în cea mai mare parte a cazurilor dintr-un ansamblu de situaţii în care slăbiciunile mărunte şi defectele morale ale personajelor sînt cele ce le atrag primejdii, zbucium, frămîntare. Întreaga lor luptă pentru a scăpa din încurcătură poate fi urmărită exclusiv intelectualmente. Irelevanţa morală a „cauzei", faptul că întreg conflictul decurge din lipsurile morale sau intelectuale ale personajului ne îngăduie să-l urmărim fără emoţie cum se zbate în „rigiditatea mecanică" a consecinţelor, ca şi cum s-ar împiedica în propriile sale picioare. În aventura unui soţ infidel care la ilicitul său „rendez-vous" o întîlneşte pe soacră-sa, este acelaşi fond comic ca şi-n gestul celui care, urmărind să pedepsească o muscă, îşi aplică singur

pe obraz o palmă răsunătoare. Ambii sînt singuri autori ai propriilor lor neplăceri, prin simpla continuare prin inerţie a unei mişcări începute, dar insuficient chibzuite. Dar „peignez-moi un défaut aussi léger que vous voudrez (spune Bergson) : si vous me le présentez de manière à émouvoir ma sympathie, ou ma crainte, ou ma pitié, c'est fini, je ne puis plus en rire". Puţin, foarte puţin ar fi de schimbat sau numai de accentuat pentru ca o comedie de tipul celei de mai sus să devină o dramă sau, cel puţin, scena întîlnirii cu soacra să-şi piardă tot sensul comic. Sînt atîtea drame în care nici autorul, nici spectatorul nu iau atitudine potrivnică soţului infidel sau soţiei adultere, ci, dimpotrivă, îi erijează la rangul de eroi sau martiri. Dar aceasta pentru că din întreg contextul piesei infidelitatea apare fie ca îndreptăţită, fie ca o nenorocire inevitabilă, ca o osîndă insurmontabilă a destinului. E suficient, de pildă, ca autorul să înfăţişeze pe soţul trădat ca purtător al unor grave şi insuportabile defecte morale, ca fiind pătat de fapte infamante împotriva moralei curente sau ca duşman al unor înalte idealuri imperios proclamate de societate : justificarea adulterului creşte atunci proporţional cu defectele soţului trădat şi, chiar dacă adulterul nu ajunge la glorificare, poate deveni un fel de justă pedeapsă aplicată celui nedemn (un exemplu recent : într-un roman, *Plaire,* al unui autor francez actual, Daireaux). Întîlnirea cu soacra, într-un asemenea caz, în loc de a provoca ilaritatea, trivial, ar putea să capete, de pildă, caracterul unei curse odioase, ori al unei sfidări revoltătoare, încleştînd pe spectatori într-o aşteptare de înaltă tensiune şi suspendîndu-le respiraţia. În scurt, deci, între tragedie şi comedie, elementele sînt aceleaşi, numai interpretarea lor diferă. Tragicul şi comicul stăpînesc simultan întreagă lumea şi viaţa. Ambele izvorăsc din limitarea, din asprimea şi contradicţiile lumii, zice Volkelt *(op.cit.,* p. 421). Numai adeziunea sau neadeziunea noastră la soarta tendinţelor din universalul antagonism decide dacă vom rîde sau vom plînge de avîntul sau de prăbuşirea lor.

Papillons nu e poemul zborului spre infinit, nu e poemul unui zbor veşnic triumfător. În trecătoarele zburdălnicii, în pasajele de săltăreaţă frivolitate stă numai ecoul momentelor de dezorientare sau de naivă iluzionare în faţa fatalităţii negre şi necruţătoare. Cîntînd şăgalnicul lor dans nevinovat, Schumann indică scurt şi drastic adîncimea prăpastiei care-i pîndeşte.

X

SCHUMANN

Viaţa lui Schumann, ea însăşi, pare a se reflecta şi-n această operă ca şi-n aproape tot ce a scris. „Elle fut (zice Victor Basch) une lutte incessante contre une force ennemie, une force enracinée au plus profond de son inconscient qui, sans relâche, se dressait contre l'essor qu'il voulait prendre..." „un seul rouage imperceptibile de cet organisme physique et psychique par ailleurs si merveilleusement doté, était faussé..." „C'est la maladie de Schumann, ces alternances entre le bien-être et le mal-être, ces langueurs coupées d'emportement, ces voix célestes interrompues par de stridentes dissonances, ces ferveurs suivies par dépressions peuplées de mortelles angoisses, c'est cela qui fait le caractère unique de sa musique et qui explique l'irrésistible attrait qu'elle exerce sur tant d'âmes." În toată muzica lui întîlnim, cum arată acelaşi estetician în alt pasaj : „ce frémissement d'inquiétude angoissée, d'aspiration déçue, ces errances vers un but qui, toujours entrevu, n'est jamais atteint, cette nostalgie d'une patrie où l'on croit avoir vécu mais qui ne réside que dans les tremblantes

étoiles des pays de rève. Toute la musique schumanienne n'est qu'une grande *Sehnsucht* inassouvie."

În chipul acesta, aşa cum s-a văzut şi din scurta analiză ce am făcut mai sus celor cîteva măsuri dintr-a patra parte a compoziţiei *Papillons,* în adîncimile inspiraţiei lui Schumann stă o temă cu adevărat dramatică, a cărei exprimare şi dezvoltare, în loc să ia calea discursivă a literaturii epice sau teatrale, recurge la cel mai subiectiv mijloc de sugestie obiectivă, care e totodată cel mai obiectiv mijloc de gîndire subiectivă : muzica.

Papillons, op. 2 ; operă de tinereţe, în care forţele inspiraţiei şi originalitatea izbucnesc proaspete, pline de toată spontaneitatea, fără artificiu şi fără manieră voită, corespunde deplin acestei caracterizări. Ea anticipează şi rezumă parcă întreagă personalitatea lui Schumann. Motive, sonorităţi, procedee tehnice apărute aci pentru prima dată revin în multe din operele ce au urmat-o. Şi dacă „leitmotivul" propriu-zis, în întreagă utilizarea sa muzicală, nu apare afirmat decît mai tîrziu, în compoziţia lui Wagner, ca element central ce dă unitate organică fiecărei opere în parte, există totuşi în *Papillons* anumite fire conducătoare şi motive schumanniene ce dau unitate organică întregii opere muzicale a lui Schumann. *Papillons* e aproape o „uvertură" la propria sa viaţă.

Aceasta înseamnă totodată că Schumann participă cu întreagă personalitatea sa la alcătuirea muzicii sale. E aci nu numai un adevăr, dar, de la Dilthey încoace, adevărul acesta a devenit un loc comun. Considerentele acestea nu trebuie să ne rătăcească însă în cercetări de pură biografie. Considerentele biografice sînt o latură importantă şi utilă în ceea ce priveşte explicaţia apariţiei unei opere de artă şi, cum arătam mai sus, pentru înţelegerea perspectivei sub care trebuie apreciată. Dar o analiză a unei

opere artistice pretinde totdeauna raportarea la anumite teorii generale. Scrierea de faţă şi-a propus însă să treacă mai departe, către unele piscuri filozofice de unde se zăresc îmbinările artei cu viaţa.

După cum acel ce pleacă în călătorie spre „oraşe tentaculare", spre ispititoare coaste de ocean, spre covîrşitoare peisaje alpine ori spre ţinuturi de Orient feeric, e silit mai întîi să mai parcurgă cîteva posace uliţe de suburbie şi să se mai încrucişeze cu cîţiva mediocri şi banali filisteni ai Tarasconului său familiar, tot aşa trebuie să ne mai vehiculăm cîte puţin cu droşca de piaţă prin cîteva meleaguri megieşe, pînă ce să ne zvîrlim în plin teren al filozofiei, larg, senin şi plin de ecouri ale absolutului.

În Schumann, afară de persoana sa fizică, afară de ereditatea sa încîntătoare şi psihopatică, afară de formula unică şi irepetabilă a structurii sale neurocerebrale, trăieşte veacul său, trăieşte educaţia sa, trăieşte polifonia curentelor, tendinţelor şi credinţelor generaţiei sale. Cu un cuvînt, înainte de orice : atmosfera romantică. Şi împrejurările sociale, şi hrana intelectuală, dar mai ales şi temperamentul l-au predestinat pe Schumann romantismului.

Dar romantismul nu e numai „un mal du siècle", numai o „toană" afectivă, senzitivă şi subiectivă. El e o poziţie filozofică.

Departe de a-i fi rămas străină (cum din nefericire se-ntîmplă artiştilor în unele epoci şi ţinuturi europene), filozofia timpului îl cucereşte şi-l stăpîneşte pe tînărul Robert, răsfăţatul, visătorul dar foarte hotărîtul fiu al văduvei Johanna. Cînd, în 1828—29, studia dreptul la Leipzig, după dorinţa stăruitoare a mamei sale, simte că disciplina juridică nu-l satisface deplin şi că un imens gol sufletesc mai era de umplut. Cursurile de filozofie ale lui Krug îl atrag, şi printr-însele face cunoştinţă cu ceea ce era mai

izbitor şi mai ispititor din metafizica romantică. Condottierii idealismului post-kantian îl entuziasmează „pînă la lacrimi" (după cum se vede din corespondenţa lui şi cum notează biografii), lacrimile fiind un produs fiziologic constitutiv al romantismului activ din acea vreme, vestigiu al „sensibleriei" din secolul anterior.

XI

ROMANTISM

Sînt puţine la număr curentele artistice care să fi izvorît dintr-o prealabilă stabilire de principii, dar toate curentele, din orice împrejurare ar fi decurs, urmăresc să se justifice printr-o teorie, fie ea oricît de tardivă.

Acelaşi fapt se petrece şi cu unele curente sociale, politice şi chiar religioase. Herbart observa că oamenii, fără să le placă de obicei să-şi pună maximele în practică, nu neglijează niciodată să-şi pună practicile în formă de maximă.

Romantismul poartă un nume mai mult convenţional decît explicativ (acelaşi lucru s-a observat, cu drept cuvînt, şi despre simbolism). Cine ar vrea să deducă adevărata lui natură şi adevăratele lui tendinţe din sensul şi originea numelui, ar obţine cele mai insuficiente şi superficiale credinţe.

Vorbind odată despre anumite privelişti pe care le admirase, Jean-Jacques Rousseau le califică de „romantice". I se atribuie lui făurirea acestui cuvînt. El se referă la predilecţia specială pe care o aveau romanele pe atunci, şi de mai multă vreme, pentru un anumit gen al pitorescu-

lui. Locuri sălbatice şi primejdioase ca prăpăstiile ameţitoare şi colţurile de stîncă pe înălţimi singuratice ; nopţile întunecoase cu şoapte suspecte ; ruine jalnice ale unor strălucite edificii de demult ; apariţii de fantome ; ascunzişuri de vrăjitoare cu şerpi, lilieci, bufniţe şi cranii ; zbucium şi suferinţă alinate prin gesturi de dincolo de mormînt ; iată teme cu care, din evul mediu, poate curînd după epoca năvălirilor, romanele aşa-zise „cavalereşti" începuseră a hrăni imaginaţia apuseană. Poate că izvorul lor trebuie căutat în străvechile poeme barbare, celtice şi germanice, care au continuat să curgă îndelungat, subteran, în tradiţiile orale ale popoarelor creştine.

Produsele acestea, veşnic reînviorate, se revarsă în materialul bogat şi variat al poeziei pe care „trubadurii" o cîntă în limba „romană". Limba „romană" e o formaţie a epocii năvălitorilor datorită unei barbarizări a limbii latine şi a unei latinizări a limbilor barbare. Raynouard credea că ea ar fi rădăcina comună a limbilor neolatine actuale din Occident, deoarece se vorbea curent ca limbă vulgară, cel puţin în nordul Italiei, în sudul Franţei şi în Catalonia. Ea e în tot cazul forma primitivă a dialectului provensal. Astfel, „romanele" şi „romanţele" îşi poartă numele datorită limbii vulgare în care se propagau, spre deosebire de limba latină oficială şi academică.

Trubadurii sînt — după cum zice un savant francez, M. Villemain — „Cavaleri-poeţi... oameni ai războiului care cîntau pasiunea armelor" şi „întreg jocul de viaţă aventuroasă, acest amestec de moliciune şi de instinct de luptă..." Cu viaţa lor şi cu povestirile lor, „avec ce mélange de guerre et de passion il entrait dans le monde tout un enthousiasme qui devait plus tard animer le génie de Tasse..."

„Romanul" şi întreaga literatură „romanescă" e o sublimare spirituală a vieţii celei noi a Europei, viaţă colec-

tivă care fermentează pe alt substrat etnic, cu altă psihologie şi cu alte aluviuni ancestrale. „Cette poésie, née sur les côtes bretonnes, et faisant ensuite le tour de l'Europe — zice A. Bossert despre literatura cavalerească — a des racines profondes et de vastes ramifications. C'est que rien n'est simple au moyen âge. La littérature de ce temps est une trame dont il faut ramasser les fils à toutes les extrémités du monde chrétien." În acest sens, e din multe puncte de vedere foarte adevărat că romantismul e fructul copt care cuprinde în sine chintesenţa şi o superioară rezultantă a tuturor forţelor ce au mişcat lumea evului mediu. De aceea aprecierile pe care Bossert le face cu privire la povestirile galice primitive sînt în bună parte valabile pentru unele aspecte ale literaturii romantice. „Tout ce qui peut se rêver a droit d'existence dans les contes gallois (zice acest autor). Le merveilleux y devient la règle ; il y domine tellement, qu'il n'étonne plus. L'homme n'agit plus avec le sentiment de sa liberté, mais par un instinct supérieur et aveugle qui le conduit. Cette puissance qui fait agir l'homme anime aussi la nature autour de lui. Il n'est rien qui ne vive et qui ne parle. Des voix sortent des buissons, des rochers, des fontaines..." Desigur, acest fel de a înfăţişa lumea nu e obligator în scrierile romantice, dar personajele scrierilor romantice sînt personaje care trăiesc sentimente înrudite. Ceea ce e un suflet cu adevărat romantic chiar în ambianţa noastră se poate vedea într-o delicioasă povestire a poetei Gérard d'Houville, roman-poem care, spre dezolarea criticilor amatori de rafturi farmaceutice, nu prea încape în nici unul dintre genurile consacrate şi etichetate. E vorba de un suflet tînăr de femeie îndrăgostită atît de mult de lumea imaginară pe care o amestecă atît de brutal în realitate, încît autoarea, ea însăşi, nu mai e în stare să distingă, ci se pierde împreună cu propria sa eroină în castelul lui „Merlin vrăjitorul",

şi pentru a dovedi adevărul fanteziei sale, aduce din acea lume, pe lumea noastră prozaică, filtruri vrăjitoreşti şi o veche bucoavnă minunată a cărei existenţă oamenii de ştiinţă sînt de acord s-o declare legendară.

„Romanticul" lui Rousseau nu reprezintă, desigur, o teorie şi nici propriu-zis o formulă, ci : o stare de spirit.

Această stare de spirit planează difuză în dispoziţiile publicului, pînă la Rousseau. El n-o defineşte şi n-o teoretizează spre a o justifica, dar, descoperind-o, o captează ca pe un izvor care pînă atunci şi-ar fi risipit apele cînd printre ierburi, cînd printre pietre, neştiut şi fără nume. Vibrînd în cea mai apropiată consonanţă cu atitudinea romantică, nutrind-o şi revelînd-o cu tot farmecul scrisului său, autorul *Héloisei* i-a deschis drumul spre literatura academic consacrată.

În Franţa, sentimentalismul lui B. de Saint-Pierre şi Marivaux pregăteşte terenul pentru plantarea romantismului teoretic şi teoretizat, pe deasupra celui simţit numai temperamental.

Tot influenţa lui Rousseau animă spiritele în Germania pentru perioada „Sturm und Drang". Schiller, Herder, Goethe, cele mai proeminente figuri ale timpului, îşi plămădesc personalitatea cu puternice injecţii din acest reactiv. S-a spus că nici *Werther* şi nici *Faust* n-ar fi luat fiinţă dacă Goethe n-ar fi cunoscut pe Rousseau.

Însă perioada „Sturm und Drang" nu e încă romantică şi nici nu caută să se justifice printr-o formulă filozofică. Numai atuncea cînd această specifică stare de spirit, care se propaga din Franţa sub egida lui Rousseau, iar din Anglia sub aceea a lui Shakespeare, suferă o analiză şi o încercare de explicaţie teoretică, apare exigenţa unei denumiri precise, şi denumirea creată de Jean-Jacques devine cea uzuală.

În ceea ce privește sursele concepțiilor pe care se clădește filozofia romantismului, nu trebuie să se uite că influența lui Rousseau s-a exercitat și aci, în mod indirect, prin intermediul cugetării lui Kant.

E lucru bine cunoscut, și de altfel ușor de constatat, că în filozofia practică a înțeleptului din Königsberg se răsfrînge puternic gîndirea și mai ales direcția sentimentală din *Contractul social*, din *Émile*, din *Discursul asupra inegalității*. Și e destul de izbitor faptul că tocmai un adept al lui Rousseau avea să fie precursorul filozofilor romantici, cînd, de fapt, Rousseau nu pare a fi influențat *Critica rațiunii pure*, ci numai, în măsuri diferite, celelalte două critici ale lui Kant. Ar fi extrem de interesant să se precizeze măsura exactă în care spiritul lui Jean-Jacques a ajutat la elaborarea punctului de vedere critic și transcendental, ajutînd astfel apariția romantismului filozofic [1].

Teoria kantiană a cunoștinței are, ca temă fundamentală și originală, afirmația că regularitatea fenomenelor din natură și deci și posibilitatea științei se datoresc numai formelor „apriori", adică a proprietăților inerente ale spiritului nostru. Teoria aceasta trecu succesiv prin mîna lui Fichte, a lui Schelling, a lui Frederic Schlegel și a lui Novalis și deveni, din „idealism transcendental", idealism absolut, evoluînd spre un solipsism fantastic.

Fichte, pornind de la tema lui Kant, proclamă „eul" ca un creator al realității obiective. Realitatea nu există dincolo de „eu", ci într-însul, printr-însul, ca produs al acestui „eu". Lumea este numai în conștiința „mea", iar facultatea „eului", prin care se produc datele realității exterioare, este identică cu „imaginația", adică o variantă a „voinței".

[1] Cîteva indicații utile se găsesc într-un studiu al lui V. Delbos în *Revue de metaphysique et de morale* (mai 1912).

„Natura (zise, curînd după aceea, Frederic Schlegel) nu e decît fantezia care a devenit perceptibilă simțurilor." Tot așa, Novalis (Frederic von Hardenberg) formulează : „Poezia este realitatea absolută..." „Cu cît mai multă poezie, cu atît mai mult adevăr." Urmărind o atare realitate, filozofia nu e „decît o teorie a poeziei". Frumosul, după Novalis, ne e dat în însăși percepțiunea fenomenelor, de aceea fiecare om e, într-un grad oarecare, artist.

Teoriile filozofilor romantici cuprind într-însele tocmai acele afirmații pe care le visează, le dorește și le solicită starea de spirit romantică.

Romanticul apare mai ales ca un suflet care vrea să-și afirme individualitatea cu atîta tărie încît simte nevoia să tăgăduiască tot ceea ce i-ar putea-o contraria.

De aci, definiția romantismului după Schlegel : „o operă e romantică dacă prezintă un subiect sentimental într-o formă determinată *exclusiv* de fantezie".

Dacă „eul" este limitat de „non-eu", dacă lumea din afară împiedică tendințele vieții interioare, atunci „eul" se simte amenințat și intimidat. Forța sa de expansiune se simte diminuată. Astfel, „eul", pentru a-și recîștiga încrederea în sine și curajul expansiunii, preferă ca, iluzionîndu-se, să considere „non-eul" ca pe un produs ocult al propriei sale forțe creatoare. Și atunci, printr-o mișcare exact inversă celei care constituie atitudinea stoică, romanticul, în loc să-și mlădieze voința și „eul" după cursul orb al naturii, privește cursul naturii ca desfășurîndu-se docil după direcțiile voluntare ale „eului".

„Tot ceea ce putem afirma ca existent trebuie să fie afirmat ca gîndit" (zice filozoful romantic). „Nu pot afirma ca existent ceva ce nu poate fi gîndit. Existența depinde de gîndire, iar gîndirea sînt eu însumi. Nu cunosc alt gînd decît gîndul meu, în mine, ca manifestare a «eului» meu". De

altă parte, dacă conştiinţa mea întîmpină rezistenţe ce par a veni din afara ei, aceasta înseamnă că „eul", afară de forţa sa creatoare conştientă, mai posedă şi forţe creatoare ascunse în bezna de dincolo de conştiinţă. Cu ele, din ele, „«eul» creează «non-eul»". De ce? Pentru a se afirma şi determina pe sine. Atît cît n-a creat nimic distinct de sine, „eul" nu se cunoaşte şi nu poate încă afirma pentru că nimic nu-l limitează. A afirma ceva înseamnă însă a elimina tot ceea ce-i este străin, a nega tot ce nu afirmi: „Omnis determinatio est negatio". Dar dacă n-am nimic de negat, nu pot nici afirma, nici determina sau delimita. „Eul" creează „non-eul" pentru ca, afirmîndu-se şi determinîndu-se, să se precizeze şi să se contureze.

Imaginaţia care lucrează în conştiinţa „eului", construind aci numai cu material de simple reprezentări, este una şi aceeaşi cu acea forţă creatoare care în afară de conştiinţă construieşte realităţile.

Concepţia aceasta se găseşte, cam azvîrlită în treacăt, chiar în opera lui Kant *(Kritik der Urtheilskraft)*. Ea a fost însă luată şi dezvoltată cu vervă şi avînt de către Schelling. Aceeaşi forţă lucrează (după acesta) în spiritul artistului care inventează, ca şi în floarea care, crescînd, îşi numără inconştient petalele şi le aşază simetric în corolă. Activitatea geniului artistic este identică cu aceea a spiritului universal, creator al lumii.

Ceva mai în urmă, un romantic întîrziat, Frohschammer, a construit (într-o carte din 1877) după inspiraţia lui Schelling o foarte interesantă şi nebuloasă teorie a vieţii şi a lumii. Aci, principiul vital este înfăţişat ca identic cu fantezia: ea e forţa care, în dezvoltarea embrionului, construieşte organismul şi-i armonizează funcţiunile. Ea e forţa care produce adaptarea şi evoluţia şi mutaţia speciilor.

Filozofii romantici văd în activitatea creatoare a spiritului omenesc, şi mai ales într-a geniului artistic, manifestarea unei puteri întru totul asemănătoare puterii magice: magia este virtutea spiritului de a transforma direct gîndurile în realitate materială, prin simplă sforţare subiectivă a voinţei, fără vreo altă acţiune exterioară. De aceea Schopenhauer admite şi justifică în principiu posibilitatea magiei.

Tot ceea ce constituie un apanaj al subiectivităţii individuale tinde să se manifeste cît mai accentuat în arta romantică. Dar cele mai subiective facultăţi sînt imaginaţia şi sentimentul. Setea de fantastic şi ireal atrage pe romantic (mai ales după îndemnul lui Herder) către materialul folcloristic (din basme, legende şi din baladele populare). Simultan, şi în muzică, motivele populare devin material utilizat cu entuziasm de către compozitorii romantici ca Schubert şi Schumann. Acesta din urmă recomanda în scris cititorilor revistei sale muzicale: „Höre fleissig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und offnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen." Nevoia de creaţie şi noutate îi îndepărtează pe romantici de la subiectele şi formulele antice atît de uzate şi banalizate de moda clasicismului. În genere, artiştilor romantici sentimentul le este suficient pentru creaţia operei de artă, iar materialul intelectual, alcătuit din idei logic înlănţuite, ei îl consideră ca inutil. Un sentiment predominant poate da ideilor o ordonare nouă şi vie, alta decît cea pe care le-o poate da logica sau aservirea la realităţile curente. Spiritul se simte atunci liber şi neconstrîns. Această nevoie de liberă expansiune a „eului" a făcut pe Victor Hugo să recunoască adevărul că romantismul nu e decît o transpunere în artă şi literatură a aceloraşi tendinţe pe care în politică le reprezintă liberalismul. Aci se vede afinitatea dintre ideile politico-sociale ale lui Rousseau şi sentimentalismul literaturii sale.

Atitudinea hotărît antiraţională a romanticilor este ex-

primată în numeroase ocazii. Novalis cere ca poezia să nu urmărească alt efect decît cel pe care-l urmărește muzica : o simplă impresie nedefinită, fără conținut intelectual. Kant, înaintea lui, definise frumosul : „ceea ce place fără concept". Schlegel ceruse „suprimarea cursului și legilor rațiunii raționcinante și scufundarea în măreața confuzie a fanteziei".

Diminuarea rolului rațiunii și, cu ea, diminuarea importanței regulilor stricte au fost, cum se știe, semnalul războiului în contra artei clasice. Prima regulă prozodică a poeziei noi devine atunci muzicalitatea. „Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein" — zise Novalis. Oricine va recunoaște aci germenele teoriei despre muzică a lui Schopenhauer.

Muzicalismul ca necesitate a sufletelor artistice a fost afirmat de mult : încă de la Schiller. El își are originea în chiar gîndirea clasicilor germani ; atît e de adevărat ceea ce am spus cu altă ocazie, că fiecare curent poartă în sine însuși germenii celui care-l va urma și care implicit îl va răsturna.

Într-o scriere a sa despre Wagner, H. Lichtenberger rezumă într-un pasaj situația pe care ar trebui s-o cunoască și detractorii simbolismului, și toți acei care cred că o formulă de artă, fie ea clasică, fie romantică, fie oricare alta, reprezintă unica formulă acceptabilă în arta eternă. El, vorbind despre alianța muzicii cu poezia, observă : „En Allemagne notamment, tous les grands poètes de l'époque classique en ont le pressentiment distinct. Lessing estime que la nature a destiné la poésie et la musique non pas tant à s'unir qu'à former un seul et même art. Herder rêve l'avênement d'une oeuvre d'art «où s'uniront la poésie, la musique, la mimique et l'art du décorateur». Schiller esquisse l'idéal d'un drame non plus réaliste mais symboliste,

où la nature au lieu d'être directement représentée serait seulement suggérée à l'aide des moyens symboliques, et il exprime sa confiance dans l'opéra pour atteindre à cette forme supérieure du drame. Goethe prophétise que le jour où tous les arts particuliers auront appris à s'unir dans une oeuvre commune, ce sera «une fête qui ne se peut comparer à nulle autre»."

Sentimentalismul romantic, ca și fantezismul, își are și el unele justificări filozofice proprii. În genere, teoriile sentimentaliste au o strînsă afinitate cu atitudinea mistică. Misticii, sub diferite motive și în diferite formulări, au ridicat sentimentul la rangul unui mod de cunoaștere, superior cunoașterii prin simțuri și superior rațiunii.

De la Plotin, care vedea în aspirația spre perfecțiune, în iubirea de Dumnezeu, o modalitate de contact cu absolutul și deci cea mai favorabilă cale de cunoaștere, și pînă la Boehme, al cărui panteism introduce pe Dumnezeu în fiecare dintre noi identificîndu-l pe de o parte cu Iubirea, iar de alta cu sufletul omenesc (așa încît iluminația, adică revelația adevărurilor absolute își găsește o deplină confirmare în viața afectivă), precum și de la Boehme pînă la Schleiermacher, efuziunile iraționale ale vieții interne dobîndesc în perspectiva mistică o altă accepție, o altă însemnătate decît în vederile realiștilor și raționaliștilor. Schleiermacher pune accentul principal pe sentimentul dependenței și al limitării noastre, sentiment care constituie însăși garanția valabilității credințelor religioase. Scrierile lui Boehme au influențat adînc cugetarea lui Novalis, după cum o mărturisește acesta într-o scrisoare către Tieck. De altfel, în opera lui Boehme s-ar putea citi și unele vederi ce anunță tocmai subiectivismul romantic al lui Fichte, Schlegel și Novalis.

Între misticism și romantism raporturile sînt strînse și multiple. Atît unul cît și celălalt sînt inițial simple stări

sufleteşti, simple direcţii ale vieţii interioare, iar teoretizarea lor este subsecventă logicii afective.

Un autor modern, mult apreciat, Ernest Seillière, a arătat că atît misticismul cît şi romantismul sînt forme ale „imperialismului", neînlăturata tendinţă de expansiune şi cucerire pe care o prezintă orice fiinţă vie şi care se manifestă tumultuos în viaţa psihică omenească. Imperialismul poate lua aspecte exagerate, exacerbate, mai ales în atitudinea persoanelor a căror sănătate primejduită necesită o redublare de energie în acţiunea de regenerare. Această împrejurare a şi fost observată şi a dat naştere credinţei că romantismul ar fi o manifestare de natură morbidă. Însuşi Goethe, a cărui influenţă a contribuit totuşi cu ceva la precizarea curentului romantic (vezi medievalismul din *Goetz von Berlichingen,* sentimentalismul din *Werther* şi fantezismul din *Faust),* s-a pronunţat în acelaşi sens puţin curtenitor faţă cu mişcarea romantică.

Victor Basch constată în sufletul romanticului, „în organismul său spiritual o dizarmonie fundamentală, o disonanţă continuă pe care orgoliul său morbid o proclamă ca superioară armoniilor banale şi consonanţelor plate", pe cînd valoarea eroului clasic „consistă esenţialmente în echilibrul perfect al facultăţilor, între ele şi faţă cu lumea în care trăieşte".

Ni se pare însă că dizarmonia pe care Victor Basch o atribuie romanticului este numai iluzorie.

Clasicul e de acord cu realitatea. Armonia lui e adecvaţia dintre acţiune şi reacţiune. Atunci cînd reacţionează, el nu depăşeşte cu nimic impresia primită, ci se străduieşte numai s-o compenseze integral. E străduinţa spre echilibru, e voluptatea statică, perfect aplicabilă tejghelii negustorului : „do ut des".

Romanticul nu se simte însă mulţumit în simpla acomodare faţă cu realitatea. El vrea s-o cucerească şi s-o depăşească. Păstrarea simplului echilibru cu ea nu satisface ambiţia vieţii sale, pentru că el presupune existenţa unui alt principiu, dincolo de realitatea concretă, dată ; un principiu care stă la baza ei, care e sursa şi justificarea ei. Cu acel principiu necunoscut doreşte el contactul şi acordul, iar pentru a realiza acest acord deschide lupta de distrugere cu realitatea meschină şi mediocră. Chiar învins de ea, el se consideră triumfător pentru că nu s-a lăsat amăgit de minciuna ei ieftină.

„Eul" clasicului caută armonia cu datele simţurilor şi cu cele pe care le procură raţiunea utilitară — „pragmatică".

„Eul" romanticului vrea să cuprindă realitatea şi s-o domine pentru a deveni astfel identic cu principiul misterios care o întemeiază şi o guvernează. El urmăreşte ruperea tuturor echilibrelor de compromis cu lumea concretă şi imperfectă, pentru a crea un echilibru nou şi superior, cu acel „Principiu", etern şi absolut. S-a şi spus, în acest sens, şi despre Byron, că dispreţul său pentru oameni e inspirat de o devotată pasiune pentru ceva superior omului. Astfel : „eul" romantic nu se complace în voluptatea statică senzuală, ci urmăreşte euforia dinamică şi spiritualizată.

Remy de Gourmont, în *La culture des idées,* crede cu multă dreptate că decadenţa este dispariţia forţei de creaţie, că, deci, „decadenţi" ar trebui să fie numiţi, în orice epocă, numai scriitorii dominaţi de spiritul de imitaţie, pe cînd un Baudelaire sau un Mallarmé, plini de aprinsă originalitate, reprezintă mişcarea de ascensiune, iar nu de prăbuşire. De aceea, clasicul, corespunzînd tipului „apollinian", e numai agent de ordine şi de conservare. Aulus Gellius, în *Nopţile atice,* ne spune că prin termenul „classicus" se denumeşte la romani persoana care ţine de clasa de sus, deci : aristocraţia sau „protipendada", deci, cum ar zice Gumplowicz : grupul cuceritorilor sau învingătorilor.

În arte și litere, clasicul aparține curentului consacrat, curentului care a cucerit gustul publicului ; implicit, cel ce *aparține* curentului îl propagă și-l apără, *adoptîndu-i* formula, deci : imitîndu-l.

Dimpotrivă, romanticul, dionisiac, nemulțumit ca Marsyas și adeseori chiar subversiv, e unicul agent de progres.

Adevărații inovatori au întotdeauna o scînteiere mistică, supraterestră, în privire și, oricît s-ar strădui în sens contrariu, păstrează o alură romantică în viață și gîndire. Ei se deosebesc profund de omul comun, imitator și clasic. De aceea omul comun, conducîndu-se după evanghelia lui Lombroso, îl clasează pe inovatorul romantic, întotdeauna, în categoria degeneraților și psihopaților. Aiurea, în alte timpuri și-n alte locuri, pedeapsa e mai hotărîtă, mai energică și mai expeditivă : misoneismul lapidează pe cei ce profanează rutina. Desigur, aceasta nu împiedică „lumea", masele, apele Istoriei, să se miște după semnul pe care-l face, peste veacuri, toiagul Nebunului.

De fapt, chiar dacă s-ar constata inevitabila conexiune dintre „geniu" și morbiditate (constatare care, științificește, mi se pare foarte problematică), faptul că autorul suferă de nervi ori de piept constituie oare un criteriu suficient pentru ca și opera însăși să fie judecată defavorabil ? Dacă răspunsul ar fi afirmativ, atunci aprecierea operelor artistice și literare ar trebui să revină în primul rînd unei comisii de medici, unui consult de psihiatri. Într-o asemenea alternativă, toate panteoanele universului și-ar primeni radical populația. Și totuși : electricianul chemat să controleze funcționarea unui aparat radiofonic are căderea să se pronunțe despre condițiile pur fizice ale aparatului, dar cînd e vorba despre calitatea conținutului transmis : „sutor, nec ultra crepidam".... Nu poate fi ceva mai amuzant și mai revoltător decît ambiția pe care au avut-o unii de a descoperi criteriul explicativ al valorii inspirației poetice în

dozajul metabolismului organic înăuntrul structurii chimice a excreților, recte : în analiza urinei.

Viața interioară, trăită sufletește de artist, cu felul său de a aprecia și de a da semnificări lucrurilor, contează în primul rînd cînd e vorba de a se compara intenția cu înfăptuirea. Contează, desigur, într-o măsură, și dedesubturile indiscrete ale psihanalizei. Ea ne poate revela sensuri și semnificări ce derivă din finalitățile oricît de sugrumate și oculte, dar reale, ale artistului. Orice finalitate, fie cît de puțin afirmată de conștiință, e o componentă a modului personal de judecată, logică sau axiologică. Dar mecanismul sistemului nervos, al aparatului excretor sau al condițiilor endocrinologice rămîne, ca simplu „mecanism", inoperant pentru sesizarea *unei* anumite semnificări, valori sau finalități.

Existența unui element morbid în viața și activitatea lui Schumann contează pentru aprecierea critică a operei lui numai în măsura în care, conștient sau subconștient, clar sau abia bănuit, sub forma cea mai mascată și imprecisă, constituie o sursă de motivații și de intenții, un criteriu al interpretărilor și aprecierilor subiective ce alcătuiau fondul „eului" său.

XII

SCHUMANN ŞI ROMANTISMUL

Dacă Schumann e un romantic, aceasta înseamnă, conform celor de mai sus, că el, indiferent din ce cauze, patologice ori normale, e nemulţumit de acomodarea sa faţă cu realitatea şi aceasta pentru că el concepe dincolo de realitatea dată, meschină şi cenuşie, un principiu superior spre care aspiră.

Biografia ni-l arată întreprinzînd pe de o parte o luptă prin presă împotriva „filistenilor", iar de altă parte o raliere a tuturor spiritelor care, disprețuind concretul dat, aspiră spre idealitate. „Davidsbündler" — aliaţii lui David — sînt cavaleria idealului. Că acest ideal nu e întotdeauna lămurit şi definit, şi că deci inamicul nu e suficient indicat, aceasta nu împiedică totuşi ca lupta să fie proclamată şi foarte însufleţită. Nu ar fi necesar mai mult decît această singură preciziune : că lupta să se ducă împotriva lumii date, împotriva societăţii date, împotriva a tot ceea ce este, sau a unei părţi din ceea ce este.

O iluzie particulară şi explicabilă a fiinţei noastre ne face să atribuim un fel de început de existenţă tuturor acelor conţinuturi de gîndire cărora le afirmăm valoarea, după

cum atribuim un început de distrugere tuturor acelora cărora le-o denegăm. Astfel, pentru spiritele înclinate spre solipsism, disprețul este o armă de distrugere.

În „cvasiuvertura la propria sa viaţă", în *Papillons*, Schumann vedea un bal mascat. Dar ce semnificaţie subiectivă are pentru el balul mascat, se vede din însuşi textul pe care-l recunoaşte el ulterior, în capitolul acela din romanul lui Jean-Paul : „Ein Ball *en masque* ist vielleicht das Höchste was der spielenden Poesie das Leben nachzuspielen vermag. Wie vor dem Dichter alle Stände und Zeiten gleich sind, und alles Äussere nur Kleid ist, alles Innere aber Lust ud Klang, so dichten hier die Menschen sich selber und das Leben nach..." Sau : „In der Musik, diesem Lande der Seelen, wie die Masken das Land der Körper sind". Precum şi : „So mag wohl einem hohern Wesen die Geschichte des Menschengeschlechts nur als eine längere Ballverkleidung erscheinen..." „Wir sind ein Feuerwerk, das ein mächtiger Geist in verschiedenen Figuren abbrent..." În acelaşi sens, înainte de aceste comparaţii „O, was begehrt man denn noch in solcher geistertrunkenen Zeit, wenn man sich verhüllt wie Geister ohne Körper, in elysischen Feldern wieder erkennt..." Balul mascat e pentru Jean-Paul prilejul şi mijlocul de a dezvălui fondul lucrurilor : materialitatea e numai haină, fondul e numai spirit. Cît va fi fost influenţat Carlyle, autorul lui *Sartor resartus*, din aceste pasaje, e lucru susceptibil de discuţie, dar Schumann e cert că a brodat pe această temă planul său de luptă împotriva concretului meschin. *Papillons* cîntă balul care revelează fondul spiritual sub masca materială, cîntă masca prin care iluzia materialistă se demască şi implicit se distruge. Balul e, el însuşi, o aparenţă : în interpretarea sa simbolică, subconştientă, el are aci *sensul unei lupte cu realitatea* şi al unui triumf idealist. Tot într-un bal, într-o reuniune de „Carnaval", aduna Schumann, cu

altă ocazie, pe comilitonii din banda lui David contra filistenilor. Şi acolo balul era cîmp de luptă, iar „Carnavalul" se încheie printr-un „marş al Davidsbündlerilor". E de amintit că afinităţile dintre această serie de piese muzicale şi *Papillons* sînt atît de numeroase încît toate ar putea sta sub un acelaşi titlu, dacă în intervalul dintre zămislirea lor Schumann n-ar fi realizat unele progrese tehnice şi n-ar fi accentuat unele procedee de invenţie proprii. Numeroase motive revin însă ca o obsesie nevindecată. În special motivul în re major din finalul *Papillons*-lor inspirat din melodia populară *Grossvatertanz*, e tratat în *Carnaval* printr-o impresionantă modulaţie din mi bemol major în la bemol minor şi viceversa. Tratarea minoră, în contact cu cealaltă, sugerează un ţipăt de dezolare, plin de înţeles. El aruncă şi o rază de lumină în plus, ajutîndu-ne să înţelegem direcţia sa în subiectivitatea lui Schumann : motivul acesta traduce pentru artist în tot cazul o atitudine sufletească de avînt, de zbor şi de cucerire a spaţiului. E expresia „tendinţei" adînci, primordiale, e expresia a ceea ce Schopenhauer numeşte„ voinţă" şi a cărei oglindire directă e, după el, lumea (de o parte) şi muzica (de altă parte). Nu ştiu dacă Schumann a cunoscut într-adevăr concepţia lui Schopenhauer, cunoştea însă cu siguranţă pe aceea a lui Novalis, de care vorbeam mai sus. Iar „Marşul aliaţilor lui David", din *Carnaval* e o reeditare a fondului respectiv din *Papillons*. E o formă nouă de expresie a tragicului pe care-l vede împrejur, dar care emerge din propria viaţă şi din propriul său avînt nesatisfăcut.

Nu putem afirma net intenţia expresă a lui Schumann de a traduce în muzică unele idei metafizice. Totuşi, gîndul acesta pare să-i fi venit cîteodată, aşa cum i-a venit şi gîndul bucăţilor „cu cheie" : *Abbeg, Asch-Scha, F* (lorestan), *E* (usebius) etc. Dar chiar fără intenţie şi-n mod

cu totul inconştient, acţiunea convingerilor, preocupărilor intelectuale ale artistului creator este foarte de aşteptat. Personalitatea sa e firesc să respire în oricare prestaţiune. *Nici o vibraţie a sufletului şi nici o umbră a propriului nostru trecut nu rămîne fără de răsunet în tot ce emerge din viaţa noastră.*

Probabilitatea sugestiei filozofice în compoziţia lui Schumann creşte cu atît mai mult cu cît de această influenţă el şi-a dat seama perfect, cu o rară pătrundere psihologică. „Adeseori (scrie el în foaia sa muzicală), alături de fantezia muzicală, lucrează în mod inconştient o *idee...*" „De ce Beethoven să nu poată fi surprins, în mijlocul fanteziilor sale, de gîndul nemuririi ?..." Observaţia aceasta e, desigur, de ordin introspectiv ; dacă nu s-ar fi surprins pe sine în flagrant delict de metafizică muzicalizată, n-ar fi afirmat-o cu atîta siguranţă. Cum să ne mai îndoim deci dacă-n suflul tragic ce fîlfîie-n *Papillons* se pot descifra ascunse înţelesuri cosmice ? Părţile 1, 3, 4, 6, 8 din această piesă sînt scrise în toamna 1829, după întoarcerea artistului din scurta sa călătorie în Elveţia şi Italia. În inima sa era atunci încă proaspăt interesul ce-l pusese de curînd, la Leipzig, în citirea şi audierea sistemelor filozofice. El vibra încă sub impresia îndrăzneţelor construcţii ale lui Fichte, Hegel, Schlegel şi Novalis.

*

Dramatismul literar al piesei *Papillons* e vizibil într-o măsură încă şi mai largă.

Primele manifestări conştiente ale romantismului, ca mişcare cu direcţie bine definită şi clar intenţionată, se întîlnesc în teatru şi roman.

Încă de la Aristotel se ştie identitatea fondului acestor două genuri. Stagiritul nu cunoştea, desigur, ca formă de roman, decît „epopeea" de atunci (romanul în proză a

apărut probabil prin secolul al patrusprezecelea, cînd, cum spune Schlegel : „limbajul vechilor romane versificate învechindu-se şi devenind astfel neinteligibil pentru cititorii comuni", se făcură traduceri, mai expeditive : în proză). Nodul tragic e însă indispensabil amîndurora ; unitatea de acţiune motivată de acest nod, de asemenea. Nodul tragic nu poate fi decît un conflict, o coliziune de tendinţe.

Literatura sa favorită, Schumann şi-o culege în Shakespeare, în Byron, în H. Heine şi Jean-Paul Richter. Sînt aci cele cîteva genuri de producţie care alcătuiesc împreună un fel de aliment complet pentru inima unui romantic desăvîrşit.

Shakespeare îi oferă acţiunea tragică-tip, pateticul expresiv, diabolicul aparıţiilor şi superstiţiilor jumătate creştine, jumătate barbare.

Byron : impulsiunea, revolta, durerea şi setea de orizonturi.

Heine : „neliniştea febrilă", izbucnirea spontană a iubirii şi a durerii, cum zice Camille Mauclair.

Jean-Paul : inspiraţia arbitrară, mărunţişurile sclipitoare, disprețul „filistenilor", jocul frivol şi inconstant al sentimentului, gluma împletită cu durerea : *Papillons*. Şi tocmai pentru Jean-Paul înclinarea lui Schumann e mai pronunţată.

H. von der Pfordten zice : „so hat auch Schumann nicht etwa Jean Pauls Romantik sich angeeignet ; er war selbst eine Jean Paul-Natur und wäre als Dichter vielleicht ein zweiter Jean Paul geworden, obwohl er es nicht leiden konnte wenn man ihn so nannte".

Pentru a înţelege adevărata lor afinitate n-avem de făcut nimic mai nimerit decît să citim împreună un pasaj mai lung din cartea lui V. Basch despre „Schumann", pasaj în care sînt redate cu cea mai justă intuiţie trăsăturile comune ale celor doi romantici :

„...ce sont des images, des scènes, des sentiments de la vie *quotidienne* que Schumann a voulu exprimer et a exprimés en effet. Son imagination et sa sensibilité, pour être ébranlées, n'ont pas besoin de grands événements, de scènes rares, de héros légendaires ou historiques. Il ressent les impressions, les événements, les personnages qui sillonnent sa vie, même quand en soi ils sont de peu d'importance et de taille médiocre, avec tant d'intensité, il les vit si pleinement, si douloureusement, si joyeusement, qu'ils suffisent à provoquer en lui l'acte générateur. Un amour contrarié, les rêves mélancoliques ou souriants d'adolescents épris d'art, les jeux naifs d'une chambre d'enfants font sourdre en lui des torrents de musique. C'est cela qu'il a de commun avec Jean-Paul. Comme lui, il vibre profondément, plus profondément qu'aucun musicien de tous les jours. Et c'est en cela qu'il est si profondément germanique. Rappelez-vous, pour comprendre ce que je veux dire, les tartines de beurre de Werther, les petits cadeaux comestibles que mentionne si soigneusement Goethe dans ses lettres les plus ardentes à M-me de Stein. C'est là un trait étranger aux latins qui, dès qu'ils se meuvent dans le domaine de l'art et dans la vie de la société, s'affranchissent des petites servitudes, des humbles joies et des menues contrariétés de la vie journalière pour ne laisser voir d'eux que ce qui mérite d'être regardé. Pour eux, l'art et le salon est un lieu de fête, ou ils ne pénètrent que vêtus de leurs plus beaux atours. Pour les Allemands, pour presque tous les grands Allemands, la vie telle qu'elle se déroule, sans heurts tragiques, peut devenir un objet d'art et pour la plupart de leurs demeures, il n'y a pas de salon..."

E greu să afirmăm că e vorba aci de o particularitate a spiritului german. S-ar putea găsi numeroase dovezi că ea se întîlneşte cu profuziune şi la scriitorii altor ginţi. Detaliul, ridicat la rangul unui eveniment, faptul mărunt şi

cotidian devenind obiect de importanţă epică, nu se pomeneşte însă, într-adevăr, în tragedia de tip clasic. Ce ar fi tartina lui Werther într-o scenă din *Britannicus,* o funie cu rufe, întinsă pe faţada Operei din Paris, sau un glas de raţă în *Appassionata* lui Beethoven ? Ansamblul, tonul, concepţia artei clasice nu permit mezalianţele. Romantismul lărgeşte însă „drepturile" inspiraţiei şi ale expresiei. El face din fiece „eu" un suveran, şi din fiece accident o esenţă. Desigur, atenţia unui mare potentat nu se poate îndrepta decît spre lucruri mari şi de origine divină. Cel puţin nu trebuie să fie el surprins într-o postură potrivită muritorilor de rînd. Dar adierea de misticism şi panteism care trăieşte în orice inspiraţie romantică răspîndeşte asupra tuturor lucrurilor din lume un parfum de sfinţenie, încît totul devine demn pentru atenţia oricărui „eu" suveran.

Astfel, cum spuneam mai sus, Schumann nu-ţi mai pune sub ochi fluturele ca pe un nimic vesel, săltăreţ şi inconştient, ci te coboară în el, în viaţa lui, aşezîndu-te în locul lui, spre a-i trăi tragicul văzut în mare şi de aproape.

E aci un proces sufletesc care se apropie în chip izbitor de unele fenomene proprii stărilor de vis. Sub influenţa emoţiilor predominante, dar poate şi sub influenţa simplului „interes perceptiv", unele imagini, care altfel ne apar sub dimensiuni iniţiale normale, dobîndesc cu încetul proporţii neobişnuite şi din cauza aceasta pot să-şi schimbe apoi şi semnificarea. Imaginea unui ceasornic de buzunar creşte, se extinde, se schimbă şi se confundă cu-ncetul, devenind imaginea unei roţi de automobil, fără ca persoana care visează să-şi dea seama suficient că la-nceput avea de a face cu un alt obiect. Fenomenul a fost numit de unii autori „magnificaţie" (Havelock Ellis). El e o simplă traducere în termeni spaţiali a unor variaţiuni a interesului perceptiv. Dimensiunile, cu desăvîrşire relative, depind într-un sens şi într-o măsură de gradul de interes ce acordăm obiectului. În stare de veghe, obiectul pe care de departe îl vedem mic ne apare din ce în ce mai mare în măsura în care interesul ce-i acordăm ne face să ne apropiem cu ochii de el. În stare de vis, deplasarea spaţială e inexistentă, dar ar fi şi perfect inoperantă : simpla „apropiere" mintală produce efectul întreg. Magnificaţia pur mintală a obiectului are loc foarte des nu numai în vis, ci şi prin activitatea imaginativă în stare de veghe : un astru îndepărtat de pe cer ne apare, perceptiv, ca o simplă scînteie. Ştiind însă, de pildă, că e planeta Saturn, vedem mintal într-însa mult mai mult decît ne permite ochiul şi distanţa. Scînteia neînsemnată o „interpretăm" prin imagini pur memoriale pe care le proiectăm asupra ei. În atenţia noastră conştientă, locul scînteii îl ocupă o altă imagine, mai mare, incomparabil mai mare şi mai complexă, aşa cum îl cunoaştem pe Saturn din alte ocazii, apropiat de noi prin ajutorul telescopului. Imaginaţia ne ajută la „magnificarea" datului pur perceptiv. Imaginaţia aceasta, indispensabilă omului de ştiinţă, este însă instrumentul propriu şi principal al artistului creator. Printr-însa anihilăm distanţa pînă la planeta vecină, magnificînd simpla scînteie pînă la dimensiunile unei lumi bizare şi inedite ; magnificăm gestul interlocutorului pînă la înţelegerea emoţiei discret stăpînite ; tot cum magnificăm ultimele convulsii ale unui fluture epuizat, pînă la reconstituirea tragicului deprimant al vieţii universale şi al întregii existenţe cosmice. E forţa minunată care, dezmiţind natura materială, creează mult din puţin, creează mii de pîini din cîteva coşuri de fărîmituri, săturînd şi hrănind copios pe acel ce crede într-însa. Aceeaşi putere intervine atunci cînd — după cum continuă Victor Basch : „...la petitesse relative de ses sujets n'empêche aucunement Schumann de les traiter avec une intensité, un emportement et parfois une frénésie ex-

trêmes". Şi de aceea e perfect justă exclamaţia aceluiaşi: „Qu'importe le sujet qui a fait vibrer les cordes d'une âme artiste si celles-ci répondent au moindre attouchement avec toute la puissance et toute la magnificence qui vivent en elles!"

Particularitatea pe care Basch o atribuie germanilor este de altă natură. Din altă pricină capătă tartina de unt, în *Werther* şi-n întreagă literatura germanilor, proporţiile de eveniment. Măruntele preocupări de acest fel sînt strîns legate de viaţa de familie. Viaţa de familie este împrejurarea care spiritualizează şi înnobilează tartina, ceaşca de cafea şi supa fierbinte. În fundul conştiinţei fiecăruia dintre noi, viaţa de familie, în care ne-am luminat copilăria, a sedimentat dens şi compact sentimente precise şi specifice. Fiece imagine din cele ce revin în mod regulat în această viaţă şi-a dobîndit o savoare anumită prin acţiunea grupului social primordial. Masa, ca prilej de reunire generală, ca adunare periodică şi obligatorie a tuturor membrilor familiei, e consiliul, e forul, e parlamentul familial. Dacă viaţa socială este în primul rînd o transmisiune de bunuri intelectuale şi emoţionale, o transmisiune de tradiţii, experienţe şi aspiraţii de la individ la individ şi de la generaţie la generaţie, dacă viaţa socială este rularea acestui patrimoniu sufletesc, secol peste secol şi leghe peste leghe, atunci ora mesei este cel mai important eveniment social în viaţa de toate zilele: la ora mesei, împreună cu supa şi cu pîinea, copilul se cuminecă întru spiritul strămoşesc, iar între inimile comesenilor se împletesc fire nevăzute, dar de neasemuită trăinicie.

Cu profundele impresii pe care, chiar pe neobservate, le lasă, zi de zi, în sufletul copiilor, era foarte firesc ca masa familială şi chiar „gustarea" de la ora patru să dobîndească pentru fiecare şi să-şi păstreze pentru tot restul vieţii caracterul unei solemnităţi. De fapt, anumite ritualuri

ajung de se consacră şi se fixează cu privire la masa familială (chiar deosebit de ritualurile religioase care, în definitiv, au adeseori aceeaşi origine, dar sînt ridicate la un înalt grad de obligativitate prin ponderea secolelor şi prin generalitatea uzului). Periodicitatea regulată capătă în ochii oamenilor (primitivi, mai ales) şi în special în ochii copiilor, culoarea de solemnitate. Masa e, pentru copil, o „missă", şi tot ce e legat de ea păstrează un nimb de caracteristică lumină. Cu cît viaţa de familie e mai pronunţată, cu atît influenţa mesei familiale pătrunde şi mai adînc şi persistă mai îndelung în structura sufletească a adultului. Mărunţişurile vieţii cotidiene sînt astfel conservate într-un halo afectiv în care se descifrează solidaritatea curentului social, acţiunea morţilor asupra viilor. Ele pot fi mărunţişuri pentru ochiul negustorului preocupat exclusiv de rentabilitatea materială, dar cuprind în ele forţa magică ce uneşte sufletele. Noaptea de Crăciun, dimineaţa de Paşte pot fi, pentru calculul tarabei, simple date calendaristice şi orologice, abstracte şi neutre ca şi noţiunea de „Miercuri", ori indicii ale unor variaţii de cifre în registrul de casă. Dar din copilăria noastră, pe care au fermecat-o, ele exală un parfum îmbătător, destinat să ne legene şi să ne mîngîie de-a lungul întregii vieţi. Şi e cert lucru că dacă aceste elemente ar lipsi din constituţia sufletului cuiva dintre noi, întreg felul de a fi, întreagă atitudinea sa faţă cu viaţa i-ar fi alta. Desigur, nici unul dintre micile detalii zilnice ale mesei familiale nu s-a putut încrusta în inima noastră cu atîta putere şi durabilitate ca şi amintirea nopţii de Crăciun. Dar, luată ca o entitate, luată ca o instituţie socială care ne-a ţinut îndelungat sub acţiunea ei fascinantă, masa familială este cauza unor mari şi hotărîtoare prefaceri, cizelări şi orientări ale simţirii, acţiunii şi raţiunii noastre.

Iată că tartina cu unt, motiv ridicol într-o piesă cu contururi clasice şi riguroase, poate deveni un amănunt de duioasă poezie intimă, îndată ce încetezi de a vedea într-însa numai materia şi triviala ei destinaţie alimentară imediată. Cît ar creşte importanţa ei cînd, într-o împrejurare oarecare, ea ar fi „corp delict" într-o crimă. Dar cîtă simţire, cîtă viaţă şi cîtă spiritualitate se rezumă într-însa, într-acest năpăstuit şi ambarasant obiect cînd el reprezintă nenumărate mici episoade de epopee, trăite de un grup de copii, zile, luni, ani de-a rîndul, în recreaţia de la ora patru, în curtea unui internat. Cîte cariere şi cîte caractere se clădesc în jocurile ocazionate de pauza destinată bietei „tartine".

Schumann nu e artistul care să atace de obicei şi cu specială preferinţă temele de mari proporţii. Dacă ar fi scris literatură, el n-ar fi fost nici Shakespeare, nici Byron, ci, poate, cum s-a spus mai sus, Jean-Paul, ori, ca amploare a inspiraţiei : Heine. Dacă ar fi fost filozof, n-ar fi scris decît aforisme, ca Nietzsche sau, mai exact, ca Novalis, în *Hymnen an die Nacht*. Pot să mărturisesc că bănuiala aceasta am avut-o înainte de a fi cunoscut colecţia operei sale literare *(Schriften über Musik und Musiker)*. Aci se întîlnesc numeroase aforisme volante, grupate în mici buchete, aşa cum au apărut în revista sa, afară de altele, delicioase, cuprinse în corpul micilor sale studii critice şi dări de seamă. Se găsesc între ele unele scînteietoare de spirit, multe profunde, aproape toate scrise cu veritabil talent literar, cu remarcabilă înţelegere filozofică, cu multă observaţie psihologică şi multă originalitate. Spunea el însuşi, în scrisorile din tinereţe, că nu va putea deveni filozof pentru că nu poate urmări în mod susţinut dezvoltarea unei idei. De altfel, opera sa muzicală o dovedeşte. După el, dimensiunile mari se pot cere în artele plastice, dar : „Denk'ich aber an Musik und Poesie, die

Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir... klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im kleinen vieles misslingt... so glaube ich... mit dem griechischen Motto... ales schöne ist schwer, das Kurze am schwersten (vol. I fine). „S'il excelle à peindre de petits tableau (spune Camille Mauclair) il y mêle toujours le développement d'une pensée." Gîndul său fiind aforistic, traducerea sa în emoţie muzicală e de asemenea aforistică. De fapt, gîndirea sa în muzică e, de obicei, mai curînd o stare sufletească din care poate lua naştere un aforism. Însă darul lui de a exploata detaliul, darul lui de a „magnifica" îi procură, cum zice tot Mauclair : „secretul de a închide o întreagă dramă sufletească în una sau două pagini" („le secret d'enclore tout un drame psychique en une ou deux pages"). De aceea a rămas poet şi muzicant. H. v. der Pfordten îl numeşte „Tonpoet" şi „Dichter-Musiker". El ne aminteşte că Schumann a compus în 1826 o disertaţie despre înrudirea poeziei şi a muzicii. În scrierile artistului găsim, între sfaturile pe care le dă pianiştilor în special şi muzicanţilor în genere, pe acela de a se recrea de preocuparea muzicală citind pe poeţii de frunte şi plimbîndu-se la cîmp. S-a spus, apoi, de alţii, că acestei înclinări pentru poezie îi datoreşte Schumann activitatea sa în genul „Liedurilor". De fapt, ca şi scenetele şi noveletele din opera pianistică, liedurile lui sînt nişte aforisme cîntate ale inimei sale, iar aforismele inimei sînt poezii.

Cît de multă poezie este în muzica lui Schumann a arătat, afară de Camille Mauclair, un poet francez recent, Armand Godoy, care, într-un volum, a încercat să traducă în versuri *Le Carnaval* de Schumann. Sînt aci poezii ce trebuiesc citite la pian. Poezia traduce atunci glasul pianului, iar pianul trăieşte cuvîntul poeziei. Versuri ca acestea, ale lui Arm. Godoy :

Tu verras de nouveau mon extase
Et la voile et le vaste horizon...

își dublează puterea sugestivă cînd constați cît de adecvat vorbele : „le vaste horizon" cuprind zborul rătăcit din tactul al patrulea al scenetei muzicale *Valse noble*. În același chip se poate simți întreg farmecul poeziei *Chiarina*, aducător de vie emoție artistică. Ea corespunde celei mai melodioase dintre scenetele *Carnavalului* lui Schumann și-ți procură surpriza de a corespunde perfect cu cadența piesei muzicale, așa încît transformă *Chiarina* într-un adevărat „Lied" :

„C'est le chant de tes prunelles, c'est ton âme qui frisonne..."

Urmărește la pian, suprapunînd cele două cadențe, și vei descoperi o deplină corespondență ritmică, tonică și sufletească între fraza muzicală a lui Schumann și versurile lui Godoy :

C'est a lèvre, si *lointaine*,
Si lointaine, qui fredonne..."

De pildă, aci, am subliniat cuvintele care, în suprapunerea lor pe ritmul muzical, coincid cu expresia unei exaltări emotive : ea cuprinde mai întîi un interval melodic, direct, de decimă mică, apoi unul de decimă mare (fa-la bemol, apoi fa bemol-la bemol) care, succedîndu-se, dau impresia reluării mai pasionate a aceluiași gest. E o veritabilă figură oratorică, cu efect de mimică vocală de înaltă sugestivitate.

XIII

UNITATEA ARTEI

În toate acestea se vede imediata vecinătate dintre geniul muzical și cel poetic. Nu numai filozoficeşte, ci și psihologiceşte ele sînt atît de înrudite încît (și aceasta se poate vedea la Schumann ca și la Wagner, la Rousseau ca și la poeții simboliști) ceea ce distinge pe poet de compozitor este „calea de transport a materialului", calea pe care materialul de impresii intuitive se conduce centripetal în retorta miraculoasă cerebrală, precum și calea pe care expresia emite, centrifugal, materialul elaborat. Materialul poeziei și al muzicii este, în ultimă analiză, de aceeași origine : este cel procurat inițial de mediul exterior prin simțuri, este cel adăugat din lumea interioară în timpul elaborării. Produsul care urmează să fie apoi exprimat este opera de artă, indiferent din care stîncă, în care peisaj și în ce fel de clocot a izbucnit izvorul.

E lucru știut că, după teoria lui Croce, întreagă arta stă în expresia intuiției. Expresie și intuiție sînt două mișcări de o atît de strînsă corelație ca și subiectul cu obiectul în filozofia lui Fichte, ca și teza cu antiteza în dialectica hegeliană. Ele se presupun reciproc și coexistă, fa-

talmente inseparabile. Dacă, deci, afară de acest cuplu de corelative, procesul spiritual al artei nu mai cuprinde nimic, s-ar putea crede că diferind între ei în ceea ce privește calea intuiției și a expresiei, compozitorul și poetul diferă întru totul. Dar nimeni mai hotărît decît Croce nu respinge distincția între genuri și între tipurile de artă. Într-adevăr, procesul spiritual estetic nu presupune numai calea transportului de material : el presupune și modalitatea în care intuiția și expresia se elaborează interior. Muzicantul utilizează elemente de intuiție auditivă și le exprimă pe cale sonoră, spre deosebire de pictor, de pildă, care utilizează intuiția vizuală și o exprimă prin combinații de lumină. Dar audiție și viziune sînt în ultimă analiză varietăți ale sensibilității, așa că, dacă organul sau instrumentul diferă, procedeul interior de percepție este același. În fața legilor percepției, materialul intuitiv este la fel tratat, indiferent de originea și diferențele calitative, tot așa cum în fața instanțelor judiciare din statele democratice indivizii nordici sau sudici, frumoși sau urîți, bruni sau blonzi, trebuie să fie priviți ca echivalenți. De aceea există o multiplicitate de arte, dar o singură estetică. Întîmplător, Schumann era și el exact de aceeași credință și și-a exprimat-o : „Die Aestetik der einen Kunst ist die der andern ; nur das Material ist verschieden".

Creația artistică e un proces vital care se realizează prin diferite mijloace organice și psihologice. Structura organică și psihologică diferă de la individ la individ. De aceea nu se poate afirma că Schumann ar fi putut fi tot atît de mare pictor pe cît a fost ca muzicant. Fie că și organul de intuiție auditivă are preponderență în structura fiziologică, fie că numai elementele senzoriale de origine auditivă au un rol decisiv în formele pe care le îmbracă turbilionul vieții interioare, cursul pe care-l va lua activitatea de creație artistică va fi în chip firesc îndreptat

spre muzică. Dacă Ingres ținea mai mult la vioară decît la pictură, aceasta nu-i putea schimba structura sa psihologică și fiziologică. A spune că avea geniu pentru una și nu-l avea pentru cealaltă este o mare eroare. Dacă prin geniu înțelegi o anumită aptitudine de creație artistică, te referi la un proces care are loc în straturile adînci ale ființei interioare, pe cînd distincția intuiției după sursele ei organice se plasează numai în partea cea mai periferică, cea mai superficială a psihicului nostru. Dacă în constituția trupească și sufletească a unui artist, dotat cu mari facultăți creatoare, n-ar exista o preponderență stabilită, ci numai una labilă sau alternantă a căilor de intuiție între ele, artistul ar putea fi un „geniu" multilateral, cu egală strălucire în toate artele.

Fondul, predispoziția lui Schumann îl îndruma la început în mod egal spre poezie și spre muzică. E greu să se stabilească dacă au fost interioare sau exterioare împrejurările care au dat întîietate unei căi de intuiție asupra celeilalte. Fără ele sau prin alt concurs de împrejurări, Schumann ar fi devenit poate un mare poet și un mediocru muzicant, ca Jean Jacques Rousseau. Dar ele au existat și Schumann, cu simțurile, cu inima, cu cugetul și cu întreaga personalitate unică și abundentă, n-a putut fi altceva decît ce a fost : autor (mai ales) al numeroaselor scenete și lieduri, pulsații de lumină repezi și scurte ca ale arcului voltaic. La Wagner, funcțiunile sufletești generatoare de poezie și cele implicate de o strînsă cugetare filozofică, teoretică, au fost cu mult mai rezistente, muzicalismul nu le-a putut nici înăbuși deplin, dar nici nu le-a putut împiedica de a se afirma cîteodată în solo, cu completă tăcere în restul orchestrei interioare.

Unitatea muzică-poezie a făcut obiectul atîtor expuneri încît poate că ar părea de prisos reluarea aceleiași teme. Contemporan cu Schumann și trăind aceleași frămîntări

ideologice, Carlyle a lăsat cîteva pagini în care aceleași concepții apar îmbrăcate în caracteristicul său entuziasm liric. Pentru el, toate lucrurile adînci sînt cîntec, iar poezia, artă a cugetului, e deci : cuget muzical. Toate poemele adevărate sînt cîntece, iar ceea ce nu se poate cînta nu e poem. De aceea *Divina comedie* este un adevărat cîntec : „Mergi oricît de adînc într-însa, vei găsi pretutindeni muzică". Invers, pentru H. St. Chamberlain, marii compozitori sînt poeți : Haendel, Haydn, Glück, Mozart, Beethoven... dar „nici un poet din lume nu e mai mare decît Bach". Acest monism și monogenism estetic, prin care se reduc toate artele la una singură, se poate susține însă și cu argumente de altă natură decît metafora. Un argument de o deosebită seriozitate și importanță științifică este descendența lor dintr-o origine comună. Arta integrală în care să fie fuzionate muzica și dansul, poezia și mimica, arta dramatică și cea plastică, este ritul magico-religios primitiv. El consistă dintr-un dans mimic costumat, acompaniat de sunete ritmice vocale și instrumentale și e destinat să simbolizeze episoade din miturile a căror evocare trebuia neîndoielnic să producă miraculoase efecte de ordin economic, social, biologic sau chiar meteorologic. Cu cît ne urcăm spre origine, cu atît soluțiunile de continuitate, hotarele precise se șterg. Muzică și poezie se confundă în ritmica auditivă care, însă, simbolizînd ceva, are un sens, are — ca orice poezie — un conținut și deci nu e numai prozodie. Ambele, însă, în măsura în care se realizează prin mijlocul glasului omenesc, presupun mișcarea ritmică a organelor respiratorii și vocale. Dar există oare o veritabilă deosebire de natură între mișcarea ritmică a unor organe și mișcarea ritmică a altora ? Poate oare ritmul să invadeze într-unele organe fără să se repercuteze în tot corpul ? Mișcările respiratorii exercită întotdeauna o importantă influență asupra circulației sanguine, ritmul uneia nu poate

rămîne fără efect asupra celeilalte și viceversa. Iar ambele hotărăsc în chip constant și tiranic de ritmica tuturor proceselor organice, viscerale, musculare și nervoase. Cînd respirația își adoptă un ritm, întreg organismul îi ține un fel de acompaniament mai mult ori mai puțin manifest. Cîntul ritmic e un dans executat cu toracele și cu laringele, cu limba și cu buzele ; dar piciorul, mușchii torsului, umerii, brațele (fie măcar prin mișcări imperceptibile, fie măcar prin simpla emisiune a influxului nervos de mișcare inhibit înainte de stimularea fibrei nervoase) participă întotdeauna, de aproape sau de departe, la desfășurarea cîntului, așa încît între cînt și dans nu mai poți vedea prea distinct pe unde trece frontiera. Dansul e, de fapt, izvorul cîntului, muzicii și poeziei și, în ultimă analiză, poate al tuturor artelor. După cum arată cei mai mulți autori moderni, dansul e în tot cazul un cînt vizibil, muscular, și deseori cu predominant caracter auditiv (regularitatea succesiunii unor anumite impresii auditive sprijinind ritmica mișcărilor, de pildă cu lovirea regulată a tălpilor de sol), dar cîteodată avînd și un caracter mut și absorbit în delectare subiectivă (e aci cazul plăcerii estetice pe care o resimte un spectator, pasiv, al artei coregrafice). Podoabele și decorul cu care se întovărășește dansul magico-religios primitiv sînt fundamentul din care se dezvoltă, probabil într-o foarte largă măsură, artele plastice și decorative. Ele consistă în semne, simboluri și figurații ce ajută explicarea ficțiunii dramatizate. Se plasează direct pe corp (tatuaj), se adoptă ca adaos exterior (amulete, pene, haine, semne distinctive etc.) ; se poartă de la un loc la altul (ca idolii, trofeele, oriflamele etc.) ori se fixează pe anumite locuri și edificii. Costumarea este, astfel, artă decorativă și plastică, iar sensul întregului complex are caracter teatral, el fiind mimarea unei drame sacre. Credința religioasă din care decurg și care ocazionează aceste apariții pur ome-

neşti presupune întotdeauna mituri taumaturgice, impresionante, mituri halucinante, miraculoase, terifiante, dar mituri întotdeauna, nelipsite. În jurul mitului se schiţează dansul, cîntul, versul ; pentru reactualizarea intelectuală a mitului se construieşte povestirea (naraţiunea, epopeea) ; pentru reactualizarea vizuală a mitului se improvizează „înscenarea", costumul, portretul, pictura, sculptura ; pentru reeditarea lui cît mai vie şi pregnantă se combină toate aceste mijloace, dînd : teatrul, misterele medievale şi — prin lentă filtrare de-a lungul secolelor — drama wagneriană.

Nevoia de reactualizare a mitului care ne-a impresionat am descifrat-o odată într-un curios proces psihologic al unui copilaş de doi ani. Fiind plimbat prin îmbulzeala şi zgomotul unui bîlci rural, a văzut jucînd pe o scenă improvizată şi la sunetul unei orgi mecanice un băieţandru de vreo patrusprezece ani, îmbrăcat într-un fel de bluză albastră, lungă pînă-n călcîie, şi purtînd peste capul său un cap uriaş de „papier-mâché". Capul, destul de expresiv şi destul de bine colorat, se balansa alternativ în dreapta şi stînga, în timp ce rudimentarul actor executa un fel de dans pe loc, tot atît de fără pretenţii. La vederea sa, copilaşul a fost cuprins de o indescriptibilă teroare, iar spaima nu i s-a potolit decît cu mare greutate, tîrziu, după ce a fost cu totul îndepărtat de spectacolul acela grozav. Acasă, după această întîmplare, vorbea foarte ades despre „comèdia" de la bîlci (astfel numea copilaşul obiectul spaimei sale). Era foarte preocupat de acea neobişnuită apariţie şi repeta mereu cuvintele liniştitoare ce i se spuseseră cu acel prilej, ca pentru a se convinge şi a se calma singur pe sine. Odată, pentru a-l distra, îi executam după propria sa comandă diferite desene, cu creion negru, roşu şi albastru. Deşi trecuse multă vreme de la întîmplarea din bîlci, copilaşul mi-a cerut să-i desenez „comèdia". Cu

toată frica pe care o resimţise, dorea să-şi revadă obiectul spaimei. Ignorînd cu totul efectul ce putea produce asupra copilului vederea imaginii desenate, convins de altfel că graţie explicaţiilor primite îşi dădea îndeajuns seamă despre adevăratul caracter inofensiv al „comèdiei", i-am desenat „comèdia" cu destulă aproximaţie în dimensiune de vreo 5—6 centimetri înălţime. Cînd a fost gata, i l-am arătat. Fiind vorba de un simplu desen în miniatură, care în nici un caz nu putea fi confundat cu realitatea, şi pentru a-i da ceva mai multă putere de evocare, am început, arătîndu-i desenul, să mişc hîrtia ridicată în plan vertical, balansînd-o alternativ la dreapta şi la stînga şi fredonînd un fel de melodie oarecare, în genul celei ce suna din orga mecanică. Efectul a fost cu totul neaşteptat : copilul a fost cuprins de aceeaşi groază ca la scena din bîlci, a început să strige cu disperare : „Întoarce ! Întoarce !" şi, fără să mai aştepte mult, s-a repezit şi a culcat el însuşi desenul cu faţa în jos pe masă. Cu greu s-a liniştit apoi din plînsul şi zguduirea ce-o suferise. Notez, copilul era perfect normal ca sănătate, dar dotat cu o putere de imaginaţie puţin comună chiar la copii. Să nu se uite însă că primitivul, în chip foarte obişnuit, ia reprezentarea grafică, imaginea pictată sau cioplită drept o formă hipostatică a obiectului real. Dimensiunile nu contează prea mult, pentru că, fiind relative, el, printr-o „magnificare" subiectivă, îi poate restitui uşor pe cele originale.

Spaima suferită în faţa scenei de la bîlci a constituit pentru copil un eveniment de mare răsunet interior. „Comèdia" s-a păstrat în amintirea sa ca un fel de entitate supranaturală. Nevoia de a revedea, de a reactualiza impresia e o cerinţă sufletească adînc explicabilă : *fiece imagine tinde să se reactualizeze,* aceasta e ştiut de mult. Dar cred că putem adăuga : *forţa acestei tendinţe e proporţională cu intensitatea emoţiei pe care a produs-o cea mai recentă în-*

tîlnire a ei în experienţa sensibilă, şi invers proporţională cu vechimea acestei ultime întîlniri în experienţă.

La această constatare psihologică se poate adăuga o alta, care e un corolar al ei : dacă impresia iniţială a obiectului real n-ar fi fost atît de profundă, iluzia sau confuzia simulacrului n-ar fi putut fi atît de vie. Cu alte cuvinte : *capacitatea sugestivă, producătoare de iluzie, a unei imagini grafice sau a oricărui simulacru artistic creşte în proporţie directă cu tendinţa de reactualizare a imaginii mintale, subiective.* Imaginea „comèdiei" care, graţie emoţiei ce cauzase, poseda o atît de puternică tendinţă de reactualizare, s-a reactualizat cu promptitudine şi-n chip aproape complet îndată ce i s-a oferit ca sprijin un „simulacru" mai mult ori mai puţin reuşit. Deci gradul de asemănare obiectivă a obiectului de artă cu obiectul real nu este decît un factor, adeseori secundar, al puterii sugestive pe care acest obiect de artă o exercită asupra spectatorului. Importanţa asemănării în determinarea forţei sugestive a operei de artă creşte numai în măsura în care emoţia iniţială se atenuează şi, deci, în măsura în care se atenuează tendinţa de reactualizare. E firesc, deci, că asemănarea, adică „realismul" operei de artă, devine o exigenţă tot mai imperioasă a artei plastice cu cît obiectele reprezentate încetează de a mai fi cele ce provoacă mari zguduiri afective, mari tresăriri ale inimii. Arta realistă e arta sufletelor mediocre şi a sentimentelor plate sau cel puţin arta care se referă la lucrurile fără mare rezonanţă emotivă. Cînd icoanele încep a fi prea minuţioase còpii ale unor figuri concrete, acesta e un simpton de şovăire a credinţei. Pentru un îndrăgostit, o simplă umbră vagă, un semn fugitiv care evocă persoana iubită e creator de emoţie intensă. Cînd pasiunea amoroasă a mai scăzut, după o lungă despărţire, începe a fi necesară... fotografia, acea brutală şi vulgară copie, destinată să zgîlţîie din somn imaginile şi emoţiile lenevite, să excite pe apatici şi să hrănească artificial minţile lipsite de sete şi de avînt.

Ca o consecinţă psihologică firească a celor de mai sus : cu cît simulacrul produce o iluzionare mai amplă, cu atît emoţia iniţială, reprodusă şi ea, va fi mai intensă. Adică : *diferenţa de intensitate dintre emoţia provocată de un simulacru şi emoţia provocată de obiectul real iniţial variază în raport invers cu amplitudinea iluzionării artistice.* Aşadar : cu cît o impresie a provocat o emoţie mai puternică, cu atît simulacrele care o pot reactualiza vor păstra mai îndelung şi mai proaspăt puterea de a o evoca din nou cu destulă vivacitate. Prin mijlocirea „simulacrelor", o emoţie puternică se întreţine şi se reîmprospătează vreme îndelungată.

Complexul ritualurilor primitive : dans-cîntec-mimică-găteală constituie un simulacru multilateral şi impresionant care alimentează şi perpetuează emoţiile. Pe lîngă puterea sugestivă a acestor mijloace artistice lucrează, desigur, în acelaşi sens, puterea formidabilă a sugestiei sociale : ritualurile acestea au loc în grup, sînt efectuate de grup şi pentru grup. Emoţia şi iluzionarea se intensifică în chip incalculabil prin contagiune imitativă, repercutîndu-se din psihic în psihic. Individul vede emoţia oglindită şi amplificată de zeci şi sute de ori atunci cînd o suferă într-un grup de zeci şi sute de alţi indivizi. Fiecare individ devine astfel un fel de surogat al „simulacrului" însuşi, din punctul de vedere al potenţialului emotiv.

Aceasta este influenţa ce se exercită asupra artelor de către viaţa colectivă ; aci stă înrudirea lor psihologică şi rolul lor comun. Fiece complex de ritual presupune un mit, un mit clar sau confuz, simplu sau complicat. Iar mitul îşi solicită reactualizarea, indiferent dacă e producător de emoţii plăcute sau displăcute : e suficient că stă sub pu-

terea şi sub impulsul emoţiei. Reactualizarea e însă o înscenare, e o dramă al cărei interes se confundă de o parte cu emoţia, de alta cu tendinţa de reactualizare a imaginii respective.

Nu cumva şi-n fermentaţia sufletească, pe care operele de artă ne-o produc întotdeauna, se păstrează acest caracter al originii lor comune ?

XIV

DIVORŢUL ARTELOR, DUPĂ LESSING

Iată-ne în faţa problemei lui Lessing, din *Laokoon*.

Departe de noi gîndul de a face aprecieri despre compoziţia literară a acestei opere consacrate definitiv. Discuţia fondului şi a structurii sale logice rămîne însă permanent deschisă, ca şi a tuturor convingerilor teoretice existente şi posibile.

Căutînd hotarele dintre poezie şi pictură, Lessing ia de la început o atitudine contrară monismului şi monogenetismului artelor, iar întreaga sa expunere, de o minunată varietate şi erudiţie, este o înmiită exemplificare cu privire la incongruenţa subiectelor uneia dintre artele de mai sus şi mijloacele de execuţie ale celeilalte. Astfel, în poezie, Laokoon, covîrşit de şerpii fioroşi, ţipă de durere, pe cînd, în redarea plastică a grupului, nu trebuie să ţipe, ca să nu deschidă gura mare şi dizgraţioasă. După datele epopeii antice, după exigenţele logicii şi ale istoriei, Laokoon şi fiii săi trebuiau să fie îmbrăcaţi, pentru că au fost surprinşi de şerpi pe cînd se oficia în templu ; după exigenţele sculpturii, corpul celor trei persoane e cu totul gol.

Abundența instrumentului de documentare face din această scriere a lui Lessing o prețioasă sursă de inițiere pentru domeniul artei plastice și al literaturii antice. Dar toată argumentarea se referă numai la conținutul sau materialul celor două domenii artistice. Dacă fundamentele frumosului artistic în genere s-ar putea reduce la un mic număr de formule aplicabile tuturor artelor, iată o întrebare pe care opera lui Lessing n-o discută, ba chiar ar și respinge-o printr-o negație principială. Arta plastică redă în spațiu copia realităților spațiale, adică a corpurilor ; arta poetică redă, prin mijloace succesive, copia realităților timpului, deci a faptelor sau acțiunilor. Arta plastică poate reda și o reprezentare a evenimentelor temporale, dar numai indirect, prin ajutorul corpurilor care le servesc de suport material. Arta poetică poate, și ea, să reproducă aspectul corpurilor, dar numai indirect, prin ajutorul acțiunilor (impresii, sentimente, efecte ori influențe etc.). Incongruența reciprocă a subiectelor între cele două grupe de arte merge pînă acolo încît ceea ce e urît, ori chiar și dezgustător, poate fi îngăduit în poezie, dar nu poate fi îngăduit în arta plastică.

Iată deci divorțul celor două arte, divorț motivat în chip exemplar printr-o tipică nepotrivire de caracter.

Dacă avem ceva de obiectat, aceasta nu va fi o obiecțiune de fond : nu ne vom referi la faptele pe care Lessing le citează și care sînt în cea mai mare parte necontestabile. Ne vom întreba numai dacă faptele înșirate constituiesc într-adevăr proba nepotrivirii de caracter. Mai mult chiar, obiecția noastră principială e și mai precis *formală,* iar nu de *fond,* deoarece negăm că ar exista între cele două părți o căsătorie disolubilă. Există între ele legături de altă natură, iar o sentință de divorț este inadmisibilă. Acțiunea noastră, deci, nu e un proces de instanță apelatorie, ci un recurs în casație. Argumentele noastre nu

se mai referă la constatări „de facto", ca acelea pe care le procură istoria artelor și a literaturii, chemată ca martor în instanță „comme une très honorable mais très bavarde commère". Noi avem să judecăm chestiunea „de jure", analizînd natura raporturilor, întemeindu-ne pe acte de naștere pentru a dovedi legătura comunei descendențe și dovedind, prin natura lor, că raporturile dintre ele au fost rău calificate, că, fără a fi vorba de deosebiri de caracter care ar face imposibilă viața comună, e vorba de diferențe funcționale, de diferențe de aptitudini ce presupun „diviziunea muncii", implicînd conviețuirea și cooperarea, ba, mai mult, cerîndu-le imperios reciproca influență.

XV

„ERST BETRACHTEN WIR DIE TEILE..."

(*Laokoon*, Secţiunea a XVII-a)

Se poate ca în multe locuri să ne găsim în oarecare acord cu Lessing, noi, cei de azi ; mă tem însă că adeseori acordul e numai aparent. N-ar fi nimic de mirare : dacă se poate ca uneori să ne certăm pe chestiuni de cuvinte, fiind de acord în fond, dacă se poate ca oamenii să gîndească la fel, dar să se exprime prin termeni diferiţi care dau iluzia unor mari divergenţe de concepţie. E foarte posibil şi cazul invers, aşa încît, avînd iluzia unui perfect acord de păreri, să înţelegem lucrurile în cel mai diferit mod imaginabil. Şi iată că, atuncea cînd Lessing face distincţia între intuiţia realităţilor din spaţiu şi a celor din timp, motivul principal care-l determină să vadă un abis între arta plastică şi poezie este concepţia sa psihologică despre percepţie. Concepţia sa era şi atunci şi este şi azi poate cea mai răspîndită şi comună tuturor laicilor, dar în ştiinţa psihologică actuală ea se prăbuşeşte şi în locul ei se instalează alte vederi.

„Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges in Raume ?" — se întreabă Lessing în cap. XVII din *Laokoon* (adică „Pe ce cale ajungem la reprezentarea

clară a unui lucru spaţial ?"). „Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln — răspunde el — hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze" (adică : „Mai întîi să considerăm părţile sale separate, apoi legătura dintre ele şi-n sfîrşit întregul"). Simţurile noastre, spune el mai departe, efectuează aceste operaţii cu o repeziciune atît de minunată încît nici nu distingem că avem de a face cu mai multe operaţii, iar repeziciunea aceasta e indispensabilă pentru a ne da despre *întreg* un concept care să nu fie altceva decît rezultatul conceptelor despre părţi şi despre legătura lor. Desigur, reprezentarea părţilor e continuă şi se păstrează mai îndelungat, aşa încît ochiul poate să le mai parcurgă mereu pentru a controla exactitatea lor. Dar ce se întîmplă atuncea cînd, despre un obiect spaţial, urmează să primim impresiile pe calea auzului în loc de a le primi pe cale vizuală ? Substituirea de felul acesta are loc în cazul cînd descripţia lucrurilor spaţiale ne-o face poetul în loc să ne-o procure pictorul sau sculptorul. Diferitele părţi ale obiectului ne sînt evocate pe calea auzului, prin cuvinte. Noi le culegem cu încetul şi le integrăm apoi într-un tot care însă, crede Lessing, e departe de a mai avea preciziunea şi coeziunea reprezentării vizuale pentru că tocmai culegerea şi unificarea părţilor nu se poate face decît cu mare încetineală : nu poate vorbirea nimănui să ne strecoare în minte imaginile cu repeziciunea cu care ochiul şi le culege singur, iar atunci : „oft geschiet es, dass wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben" („ades se întîmplă că, pînă la ultimele trăsături, uităm din nou pe cele dintîi") iar posibilitatea de a le mai revedea n-o mai avem pentru că „verba volant". „Welche Mühe, welche Anstrengung kostet es ihre Eindrücke alle in ebender Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mässiger Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einen etwaigen

Begriffe des Ganzen zu gelangen". Ca probă concretă despre valabilitatea acestei constatări, Lessing citează douăzeci de versuri din *Alpii* lui von Haller, în care acesta dă impresii succesive despre un peisaj cu flori și ierburi. „Ich frage ihr nur : wie steht es um den Begriff des Ganzen ?" („cum stăm cu conceptul întregului ?"). Vorbirea poetică ușurează descompunerea totului în părți, dar recompunerea lor finală e extraordinar de grea și ades chiar imposibilă.

Așa vede și crede Lessing, dar dacă lucrurile ar sta într-adevăr astfel, ar fi chinuitor de greu să ascultăm, să înțelegem și să ne placă o melodie oricît de simplă și scurtă, iar *Pastorala* lui Beethoven sau chiar o nocturnă de Chopin ar deveni cu desăvîrșire inaccesibile.

Mai întîi, în versurile citate din von Haller, poetul însuși aruncă o privire *analitică* întocmai ca Alecsandri în *Concertul în luncă* ori ca Lecomte de Lisle în *La Véranda* și ca Henri de Régnier în atîtea dintre medaliile sale în versuri. Impresia totului poate poetul s-o redea prin procedee cu totul diferite și mai comode decît pictorul detailist, deoarece are la-ndemînă metafora, are la-ndemînă cuvîntul ca mijloc de sugestie intelectuală și de zguduire emotivă, ca Byron cînd exclamă în *Childe Harold :*

> Italia ! too, Italia ! looking on thee,
> Full flashes on the soul the light of ages...

(„Italie, tu Italie, cînd te privim, lumina veacurilor ne strălucește în suflet") (Canto CX)...

Dacă poetul înșiră detaliile și se oprește la ele, intenția lui principală nu e ansamblul, ci tocmai detaliile, în succesiunea lor : asupra lor s-a îndreptat contemplarea lui și fiecare parte e obiect al artei sale. În asemenea cazuri poetul profesează, cel puțin în unele dintre strofele sale, o artă a multiplului ca și pictorul detailist, anonim sau cva-

sianonim autor de cromolitografii cu peisaje tiroleze în care fiece om, casă, stîncă, izvor, copac și frunză există numai pentru sine însuși. Dar nici *Concertul în luncă,* nici *La Véranda,* și nici atîtea pasteluri scrise de un secol încoace nu se mărginesc la calitatea de simplă „copie a naturii". Ca orice operă de artă care-și merită numele, ele satisfac o anumită definiție dată de Taine. E vorba de o definiție psihologică, îndreptățită sub multe raporturi, a cărei valoare consistă mai ales în faptul că risipește vechea prejudecată a artei ca imitație (definiție căreia Lessing i-a închinat steagul). „L'oeuvre d'art (zice Taine) a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle arrive en employant un ensemble de parties liées dont ele modifie systématiquement les rapports." Avem aci o mică deosebire față de Lessing și anume : amănuntul că arta „modifică sistematic" raportul părților. Autorul lui *Laokoon* credea că acest raport urmează să fie copiat fără nici o schimbare. Un autor francez, mai puțin cunoscut decît Taine, deși tot „nemuritor", academicianul francez Victor Cherbuliez, a analizat și mai scrupulos imposibilitatea în care ne găsim de a copia imaginea în mod absolut fidel : nici pictura cea mai realistă nu e în stare să dea exact aceeași imagine vizuală ca natura însăși, pentru că ea nu ne poate reproduce, de pildă, relieful, pe care-l obținem numai prin imaginile stereoscopice, și nici culorile care sînt cu totul altele și de altă intensitate în natură decît pe paletă.

Cu mai multă vervă literară și cu o și mai profundă înțelegere psihologică, Fr. Paulhan (în *L'esthétique du paysage)* lămurește aceeași necesitate de a se depăși simpla imitație : „Pour rendre la nature (zice el) il faut que l'artiste, en un sens, truque et triche. Il faut qu'il mente, il

faut qu'il crée des conventions et qu'il nous les fasse accepter..." „Quand on renonce à quelques conventions, c'est pour en prendre d'autres..." „C'est un des rôles du génie de transformer les vieilles conventions et non point de les supprimer..." „J'appelle seulement l'attention sur cette qualité nécessaire au peintre qui est d'interpreter la nature d'une manière personnelle par des taches de couleur posées sur le subjectif..."

Şi azi psihologia o ştie cu prisosinţă : privirea contemplativă, ea însăşi, adresîndu-se naturii, trebuie să conţină într-însa o putere deformantă ; amintirea şi gîndirea o însoţesc, sentimentele o presează şi astfel toate îi furnizează percepţiei un punct de vedere mai mult ori mai puţin figurat, deplasînd-o din plina realitate dată şi actuală, azvîrlind-o sub razele vieţii interioare, subiective.

Concertul în luncă înşiră micile detalii referitoare la florile şi vietăţile ce populează pădurea, pentru a crea un „cadru" glasului de privighetoare. Acest glas constituie elementul central. Fără „cadru", el n-ar fi fost nimic, n-ar fi prezentat nici o importanţă şi n-ar fi putut produce nici o impresie estetică. Reciproc, fără glasul de privighetoare, cadrul ar fi rămas dezarticulat ca o succesiune de mărgele fără fir între ele, aşa încît ar fi trebuit să se termine cu : etc. etc. De asemenea, *La fontaine aux lianes* a lui Lecomte de Lisle cuprinde un fond emotiv unic, cu totul distinct de părţile verbal exprimate. Nu ştiu dacă poate fi vorba aci sau acolo de un „caracter esenţial", cum zice Taine. E cert însă că părţile dau ceva mai mult decît suma lor. Destinaţia lor nu este să compună o sumă sau un „rezultat", ci să se suprapună pentru ca prin lovituri repetate să evoce elementul cel nou. Cîteodată sînt suficiente cîteva, puţine, detalii pentru a pregăti cadrul în care va apărea elementul central destinat să realizeze sinteza cea nouă. Altă dată cadrul trebuie pregătit îndelungat printr-o mare abundenţă

de detalii preliminare. Dar elementul central, sintetizator, nu se formează prin juxtapunere, ci trebuie, fie să *preexiste,* fie să *apară* atunci, dar în tot cazul ca o unitate simplă, ca un tot indivizibil, ca adevărat „element". El va da viaţă şi unitate operei întregi, pătrunzînd, repercutîndu-se în fiecare detaliu, alipindu-le unele de altele şi luînd astfel corp şi importanţă în cadrul astfel construit şi pe care puterea sa îl consacră şi-l umple de lumină.

Ceea ce trebuie însă accentuat aici este că în ciuda aparenţelor şi a credinţei curente, unitatea totului nu se formează *după* colecţionarea părţilor, ci preexistă şi constituie punctul de plecare.

„Erst betrachten wir die Teile..." zice Lessing, dar chiar în afirmaţia sa este involuntar implicată declaraţia vagă că nu chiar acesta este primul proces mintal pe care îl efectuăm atunci cînd voim să ajungem la reprezentarea clară a unui lucru spaţial. Înaintea ei este altceva : înaintea ei stă conştiinţa că avem de a face cu un *tot* pe care-l vom tăia în bucăţi. Înainte de a considera părţile, ne dăm seama că ele sînt numai părţi şi nu le examinăm ca pe nişte obiecte distincte, ci noţiunea totului stă şi acţionează din penumbră. Fiecare parte pe care o examinăm separat păstrează o legătură subînţeleasă, poate subconştientă, cu conceptul formal al totului căruia îi este subordonată.

După cum, în timpul unei operaţii chirurgicale, medicul poate apuca pentru un moment în mîinile sale organul operat, deplasîndu-l din aşezarea sa normală, dar organul continuă să păstreze cu restul corpului continuitatea şi comunicaţiile sale, fie ele reduse la minimum, astfel „partea" de obiect, luată în consideraţie de ochiul care o examinează, nu pierde nici un moment legătura obscură cu întregul căruia îi aparţine. Ea este, şi rămîne, *parte.* De îndată ce s-ar pierde deplin din fundul conştiinţei noastre intenţia de a vedea partea ca simplă parte, aceasta ar ră-

mîne să preocupe singură atenţia noastră distinct, iar unitatea însăşi a obiectului din care am deprins-o s-ar destrăma, tot aşa cum s-ar destrăma şi ar muri organismul pacientului cînd chirurgul ar desprinde inima cu totul pentru a o pune să-şi bată sistolele într-un borcan cu nu ştiu ce ser artificial.

Obiectul ce cade sub simţurile noastre ni se impune deci de la-nceput ca un întreg unitar chiar înainte de a-i fi cercetat conţinutul. În ştiinţa de astăzi s-au făcut constatări şi experienţe suficiente pentru a se putea afirma categoric, nu numai despre percepţia obiectelor separate, ci chiar şi despre a grupurilor de mai multe obiecte, că procesul percepţiei porneşte de la un concept sintetic, iar analiza în elemente multiple urmează ulterior. Astfel, unul dintre principalii protagonişti ai direcţiei „Gestaltpsychologie" spune : „Genetisch ist es warscheinlich dass nicht das Zählen in ersten Linie sondern natürliche Gruppen — und Haufengebilde innerhalb der in Frage kommenden wirklichen biologischen Verhältnisse entstehen ; nicht Begriffe wie 1 und kontinuiertes Plus-Eins sind wahrscheinlich das primäre, sondern die begriffsanalogen individuelleren Gebilde. Auch wohl nicht unbedingt im Sinn einer Mehrheit von Gleichen sondern zunächst als Gegliderte Ganze" (Max Wertheimer, *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie,* Erlangen, 1925, p. 143), cu alte cuvinte : e probabil că, genetic, nu numărarea este ceea ce apare în prima linie înăuntrul adevăratelor relaţii ale vieţii, ci unităţile de grup sau de grămadă ; e probabil că formaţiunile primare sînt individuale, de tip conceptual, iar nu de felul numerelor ca 1 şi ca acelea ce decurg din continua adăugare a unităţii şi nu în înţelesul unei mulţimi de „egale", ci mai întîi ca un tot articulat.

În faţa unui corp în spaţiu, pornim de la conştiinţa că e *unul* şi că, fiind articulat, poate fi şi dezmembrat. Fiece

articulaţie, după ce a fost examinată, este plasată mintal la loc în sînul unităţii din care am dislocat-o. Aci, ea nu vine să se juxtapună pe lîngă celelalte, ci fiecare fuzionează deplin cu cele anterioare, fiecare aducînd un fel de coloratură nouă întregului în care se dizolvă. Unitatea nu aşteaptă isprăvirea acestui examen pentru a se închega, ci, preexistînd *formal* dintru-nceput, ea nu face decît să se îmbogăţească, să se mobileze succesiv în măsura în care i se procură materialul. Astfel, nici raporturile între părţi nu se stabilesc, cum credea Lessing, după trecerea în revistă a tuturor detaliilor analitice, ci ele se presupun *formal* preexistente, iar examenul analitic nu face decît să le identifice materialmente, descoperindu-le conţinutul calitativ. Aşadar, procesul percepţiei este în totalitatea lui un proces de analiză care porneşte de la o sinteză pur formală preconcepută. Fiecare pas al analizei este urmat de o integrare, de o restituire a părţii examinate, totului iniţial. La fel, atunci cînd luăm o carte spre a o citi, ştiind că tratează un subiect unitar, parcurgem pe rînd fiecare pagină cu conştiinţa că e un tot de sine stătător. Sensul, conţinutul fiecărei pagini nu rămîne răzleţ, ci tot ce am citit se depune global, contopit în forma „unităţii" preconcepute, iar fiece pagină citită aruncă o nouă lumină asupra întregii sedimentări realizate.

Exact în acelaşi fel, atunci cînd percepem realităţi din timp, succesive, pornim, ca să zic aşa, de la un „parti-pris", pornim cu presupunerea existenţei unui *tot,* servit de multiplele sale articulaţii. Fiecare impresie care se succede în serie este dintru-nceput primită cu titlul de „parte integrantă" şi, după examinarea conţinutului ei, ea este „turnată" la loc, în masa globală unitară din care am considerat-o ca detaşată. Numai cunoscînd procedeul acesta al percepţiei noastre putem înţelege cum ascultăm muzica. Fiecare ton sau fiecare acord auzit îl considerăm ca pe un

simplu organ al totului şi-l legăm „în memorie" cu cele care l-au precedat, gata să prindă şi să topească în masa lor compactă şi continuă tonurile ce mai urmează. Firește, această masă, crescînd, primește structurații speciale, cristalizînd oarecum în grupuri ritmice şi în fraze bine conturate. Dacă am uita atît de uşor, cum crede cu destulă naivitate Lessing, şi dacă uitarea aceasta a micilor detalii ar avea atît de mare importanță, n-am şti niciodată ce bucată de muzică ascultăm. Ce am face cu mulțimea tonurilor şi acordurilor, cu varietatea intervalelor şi a duratelor, dacă acestea, neordonate de la început într-un cadru formal şi aprioric, ele s-ar aglomera în mormane dezordonate înăuntrul cărora n-am şti ce este şi ce nu este? O compoziție pentru piano, destul de scurtă, anume *Zwei Melodien* a lui Rubinstein conține peste 2500 sunete, grupate fie în acorduri, fie în succesiune melodică, aşa încît reținerea ei pe dinafară, nu pentru a fi executată, ci măcar integral recunoscută, ar pretinde o enormă muncă, un număr imens de repetiții, dacă ele n-ar forma unități cu sens şi contur definit. O cercetare experimentală ce am întreprins personal mi-a arătat că un pianist rutinat poate învăța şi reproduce fără greşeală o piesă muzicală de o pagină şi jumătate, în 9 sau 10 repetări. Încercarea a fost făcută cu primele 54 tacturi din *Tarantella* lui Rubinstein (op. 6), cuprinzînd 439 note (deci sunete) şi fără a socoti notațiile mute. Experiența arată, de asemenea, că, în şcolile primare, o melodie uşoară, consistînd din 36—40 sunete şi chiar mai mult, se memorează satisfăcător de către copii după aproximativ şase repetări (în medie), adică ceva mai mult decît o strofă uşoară şi bine înțeleasă, formată dintr-un acelaşi număr de silabe, pentru care se cer în medie cinci repetări. Dimpotrivă, o succesiune de 36 silabe fără înțeles cere o sforțare aproape înzecită. Şi chiar acest rezultat mi se pare că se poate obține numai datorită fap-

tului că subiectul experienței descoperă cu încetul, între silabele date, unele grupări sau raporturi ce-i evocă imagini sau sensuri inteligibile. Procedee de acestea, mnemotehnice, intervin în mod involuntar în cursul experiențelor, de multe ori fără ca subiectul s-o mărturisească, sau cel puțin fără să-şi dea seama de aplicarea lor. Putem bănui, în tot cazul, că fără intervenția memoriei inteligente şi fără efectuarea de grupe ritmice [1], deci de unități distincte, mecanizarea memorială ar cere sforțări uriaşe. Cînd concursul factorului intelectual lipseşte cu totul, sau cînd eficacitatea sa este de importanță neglijabilă, aşa cum se întîmplă în exercițiile de dresare a animalelor inferioare, numărul exercițiilor sau repetițiilor necesare pentru „memorizare" (mai propriu: automatizare) se ridică la sute şi mii, şi aceasta cînd tema de învățat e destul de simplă (ca: evitarea unui obstacol sau orientarea într-o anumită direcție etc.). Factorul intelectual, intervenind, aduce mai-nainte de toate procedeul alcătuirii unităților sintetice distincte, înăuntrul grupelor de impresii sau înăuntrul unităților de acțiune efectuată sau efectuabilă. Adevărul acesta e sprijinit pe multiple constatări experimentale relativ recente, precum sînt acelea ale lui Wolfgang Köhler. În teoria „unității sintetice a apercepțiunii", Kant a fost, fără s-o poată şti, un mare precursor al unor teorii ce se întemeiază pe date experimentale (aceasta ne sugerează bănuiala că adevărurile necesare, descoperite prin deducție şi introspecție, precedează dovezile cucerite prin experiență, întocmai cum conceptul întregului precedă părților sale caracteristice prin analiză).

O operă melodică, şi orice operă muzicală în genere, au un *sens,* se prezintă ca „unități". Formal, unitatea unei me-

[1] Privitor la rolul mnemotehnic al ritmului, vezi: R. Müler-Freienfels: *Psychologie der Künste* (în *Handbuch d. vergl. Psychol.*, de Kafka, p. 207 şi 223, ed. 1922).

lodii apare ca *dată* sau *preconceputã* în conştiinţă, de îndată ce auzind un sunet îl considerăm ca pe o articulaţie dintr-un tot organic. Exact acelaşi lucru trebuie recunoscut şi cu privire la perceperea unei fraze vorbite sau a unui cuvînt : altă atitudine mintală vom lua faţă cu nişte sunete pe care le considerăm anticipat ca disparate şi fără sens, şi altă atitudine faţă cu cele pe care ascultîndu-le ştim că le vom *înţelege*. Procesul înţelegerii vorbelor se şi petrece într-un tempo mult mai rapid, cu mult mai mare viteză, cînd, ştiind despre ce se va vorbi, mintea noastră îi ia vorbitorului înainte, pregătind cu o clipă mai devreme modelarul sau „forma" în care el va turna conţinutul.

Procesul de intuire al unei poezii sau al unei bucăţi de muzică nu este deci psihologiceşte diferit de al unui tablou pictat. Rapiditatea sintezei impresiilor, pe care Lessing o crede că-n poezie e compromisă prin încetineala comunicării succesiunii, nu sufere de fapt nimic : forma de „unitate" stă gata în aşteptarea cuvintelor versificate, ca un ulcior care tot sfîrşeşte prin a se umple, indiferent dacă debitul izvorului e bogat şi prompt sau încetinel şi sărăcuţ. Dacă însă unele detalii dintre cele considerate analitic sînt uitate din cauza multiplicităţii lor şi din cauza vitezei cu care s-au succedat toate în conştiinţă, această uitare e departe de a vătăma existenţa şi integritatea unităţii globale în care le-am turnat. „Unitatea" obiectului a existat în conştiinţă, schiţată în linii largi, înainte de analiza amănunţită a articulaţiilor sale. Ea poate continua, a fortiori, să existe atunci cînd examenul analitic s-a efectuat şi chiar dacă unele regiuni ale obiectului au rămas insuficient mobilate cu conţinuturi de detaliu. Unitatea obiectului intuiţiei trăieşte în conturul formal pe care i l-au designat anticipativ funcţiunile intelectuale creatoare de

sinteze. Nici prezenţa, nici absenţa unui detaliu empiric, a posteriori, nu poate s-o modifice sau s-o pericliteze.

Astfel, grija lui Lessing că din expunerea poetică, din prezentarea succesivă a părţilor unui obiect spaţial, unele se pot uita şi atunci impresia finală ar fi vagă şi neprecisă, grija aceasta e departe de a avea un temei. Lipsurile de „imaginaţie" şi lipsurile de „atenţie" sînt singurele cauze care împiedică efectul unei descrieri poetice, dar acestea lucrează în chip distrugător chiar şi cînd avem de contemplat un simplu tablou, o operă plastică.

„Erst betrachten wir die Teile..." este întreg pivotul argumentării din *Laokoon* al lui Lessing. Dacă (după cum ne-o arată cuceririle mai recente ale psihologiei) afirmaţia aceasta cuprinde o eroare, dacă, de fapt, înainte de a lua în considerare părţile, pornim de la o unitate formală pe care voim numai s-o mobilăm cu detalii analitice, atunci „die Grenzen der Malerei und Poesie" dispar ca nişte umbre, iar teritoriul Artei se reafirmă unic şi indivizibil.

XVI

VIAȚA CA PROCES UNIC

Spiritul nostru construiește unități: aceasta este funcțiunea sa. Unitățile se ierarhizează după cuprinsul lor, se subdivid în altele, inferioare, și se ordonează în cele superioare, și atît procesul de diviziune cît și cel de subordonare nu sînt decît modalități ale creării de unități noi.

Dar nimic nu trebuie să ne pară surprinzător și excepțional în această particularitate a spiritului, pentru că spiritul e o formă a Vieții. Nimic din ceea ce aparține vieții cu adevărat, nimic din ceea ce constituie o particularitate a fenomenului vital nu poate fi străin spiritului. Într-adevăr, sînt fenomene fizico-chimice care se întîlnesc și amestecate în procesele vieții organice, dar se găsesc și aiurea în afară de cadrele ei. Desigur că acele fenomene nu vor putea fi considerate ca aparținînd vieții și ca servind la definiția ei. Dar în viața interioară a spiritului nu se găsește nimic, nici un fenomen, nici un fapt care să fie de altă esență decît viața. Tot ce este într-însul este „vital". Aceasta este incontestabil, dar oare inferența strict logică obținută prin „conversiunea" acestui adevăr e și ea valabilă? Dacă *toți A sînt B*, conversa perfect logică, singura

pentru a cărei valabilitate logica garantează, este: *unii B sînt A*. Nu este sigur nici că *unii B n-ar fi A*, și nici că *toți B ar fi A*. Sub presiunea credințelor și a curentelor secolului al nouăsprezecelea, știința actuală continuă să admită că, dacă „tot ce e spiritual e vital", mai sînt totuși și unele fapte vitale care nu sînt spirituale. E cert lucru că dacă prin vital se denumește orice fapt care se poate întîlni în viața organismelor, atunci felul acesta de a vedea e foarte îndreptățit. Desigur însă că atunci va trebui să considerăm între fenomenele vitale nu numai reacțiile chimice de tip catalitic, dar tot felul de reacții chimice, și nu numai fenomenele de osmoză, de termostatică și hidrostatică, ci toate fenomenele fizice, precum cele electrice, acustice și optice, toate aplicările legii căderii corpurilor, ale legilor echilibrului etc., etc. Cu această atitudine nu e de mirare că biologul tinde să considere viața ca un simplu accident fizico-chimic, că în ultimă analiză nu se mai găsește nici un fel de graniță între viață și lumea neînsufletită și că, în sfîrșit, în mod perfect consecvent, nu mai are nimeni posibilitatea să formuleze o definiție precisă a vieții. Cum să definești și să conturezi un fapt parțial înăuntrul unui ansamblu divers, cînd prin toate laturile sale vecinătatea se insinuează într-însul, iar el se estompează și se pierde crepuscular în tot ceea ce-l înconjoară? De aceea toate străduințele biologilor de a descoperi „caracteristica" definitorie a vieții rămîn iremediabil zadarnice atîta vreme cît și-o compromit „ab initio", adoptînd credința că între ființa vie și materia inertă nu există decît o deosebire de grad și o strînsă continuitate.

Dar de la atitudinea biologilor înfeudați fizico-chimiei ne întoarcem la viața spirituală, la faptele pe care le cunoaștem în interiorul nostru, cum e actul amintirii și al gîndirii, faptul atenției și faptul intenției. Știm că în cunoștința ce luăm direct despre ele nu ne referim la nici

un fapt de ordin fizico-chimic. Nevoia de a le înlănțui în rîndul faptelor exterioare a determinat pe savanții trecutului să construiască ipoteza unei explicații integrale a faptelor psihice prin fenomenele cerebrale. Dar chiar dacă cercetările lor ar fi dus la rezultate mai încurajatoare decît cele pe care le cunoaștem, împrejurarea că un fapt psihic se produce ca efect al unui fenomen fiziologic nu constituia de fel o tăgăduire a realității psihice. Procesele vieții spirituale sînt tot spirituale chiar dacă se produc numai condiționate de cele fiziologice. Oricît le-am căuta o cauzalitate străină, ele există și nu se pot pune la îndoială. După cum s-a spus de către C. Stumpf : Dacă nu admitem existența reală a stărilor noastre subiective, cum putem avea încredere în existența lumii exterioare pe care n-o cunoaștem decît tocmai din conținutul acestor stări subiective ? Ele există și anume : există ca fenomene de *viață*, căci unde nu e viața nu le putem presupune. Există. Există, așadar, și fenomene vitale care nu se reduc la reacții chimice și nici nu se prezintă ca aplicări ale legilor fizicii. Aceasta înseamnă că viața, în unele manifestări ale sale, nu implică nimic de natură fizico-chimică. Dar dacă *această* viață e tot viață ca și cea care clocotește în țesuturile organice, ele trebuie să fie, ambele, de aceeași natură, să prezinte caractere comune, să stea sub o aceeași definiție. Dacă tot ce e spiritual e vital, dar dacă nu tot ce e vital e fizico-chimic, urmează că prin caracterele fizico-chimice nu vom putea defini viața așa încît să înglobăm sub această definiție și faptele spirituale. Dimpotrivă însă, caracterele pe care le vom descoperi că aparțin și vieții spirituale și celei fiziologice vor putea constitui o definiție satisfăcătoare a vieții, pe cînd, desigur, nici un fapt fizico-chimic nu se va cuprinde între acestea deoarece ele lipsesc cu totul din procesele de ordin spiritual. În consecință, cum am mai spus-o și în alte ocazii : în analiza vieții psihice va trebui să căutăm acele trăsături minimale prin care să se caracterizeze fenomenul biologic sau viața.

Înainte de toate, activitatea constructoare de unități este un proces pe care-l întîlnim atît în manifestările interioare, sufletești, cît și în cele fiziologice, organice, ale vieții.

Mijind modestă și mizerabilă într-o celulă germinativă, viața organică nu face decît, achiziționînd substanțe materiale din mediul ambiant, să-și construiască un corp, un organism din ce în ce mai întins și mai capabil de o cît mai eficace acțiune cuceritoare. Progresiv, organismul își construiește în sine organe, diferite dispozitive ce au tendința de a-și defini din ce în ce mai mult contururile și funcțiunile și de a-și crea o viață regională tot mai autonomă. Dar în același timp nenumărate mijloace de comunicație și nenumărate legături se creează între părțile acestea care-și conturează tot mai vizibil unitatea lor subordonată, astfel că solidaritatea părților în Unitatea individului organic contrabalansează tot mai mult progresul specializărilor și diferențierilor organelor interioare. Tot astfel nu numai în ontogeneză, dar și în filogeneză, evoluția progresivă a speciilor se îndreaptă de la formele inferioare, în care omogenitatea de structură constituie baza unității organice, spre formele superioare în care, paralel cu diferențierea interioară (paralel cu tot mai accentuata desemnare a unor unități organice subordonate), apariția și dezvoltarea sistemului nervos realizează o tot mai pronunțată comunicație și interdependență a organelor spre avantajul unității funcționale a „Întregului", a „Individului".

De altă parte, viața spirituală e un proces ce se reduce tot la construirea de unități mintale : *percepția* realizează „unități" („obiecte") înăuntrul cărora analiza distinge detalii, calități, ca unități subordonate etc. ; *judecata* e unitatea sau sinteza unei serii de cel puțin două concepte ;

deducția e procesul prin care se contopesc într-o judecată (deci într-o unitate nouă) — două sau mai multe judecăți vechi. Activitatea *imaginației* este construcția de unități noi din materialul disociat al unor reprezentări mai vechi. Apoi : *atenția* este un proces de concentrare psihică prin care dintr-un tot variat de conținuturi ale cunoștinței se conturează și se selectează un anumit grup unitar care devine „obiect" al cunoștinței, iar restul rămîne dincolo de prag, în umbră sau penumbră. *Intenția* realizează o unitate între mișcările sau acțiunile conștiente ori cel puțin între diferitele tendințe de mișcare. Și așa mai departe, nu există nici un proces de viață conștientă al cărui efect și destinație să nu fie crearea de unități.

În definitiv, se știe acum suficient că în studiul vieții avem de-a face cu fapte, cu funcțiuni, cu procese, iar nu cu „lucruri". Ceea ce e viu, adică „vital", într-un animal, nu e *substanța sa*. Nu există „substanță vie", declară foarte răspicat biologii (Driesch, Uexkühl etc.). În ceea ce constituie materialitatea corpului, ce poate fi viu ? Protoplasmele au aceeași constituție chimică, atît în țesutul viu cît și-n cel mort. Carbonul, hidrogenul, oxigenul, azotul în care se descompune protoplasma n-au nimic „viu" în ele. Ceea ce e „viu" e de natură dinamică, funcțională. E *procesul* care se petrece *în* și *prin* protoplasmă, dar nu e însăși protoplasma. Viața consistă în funcțiuni : viața e o funcțiune uriașă, ramificată infinit în funcțiuni de detaliu : Individul viu e el însuși o funcțiune, e „un gest al speciei". În el găsim că s-a produs o ramificare în funcțiuni organice, acestea, la rîndul lor, cuprind funcțiuni locale ce privesc diferitele țesuturi (funcțiunea digestivă cuprinde : funcțiunile stomacului, ale vezicei biliare, ale pancreasului etc., etc.) și tot așa mai departe, pînă la funcțiunea simplei celule. Numai cunoscînd natura funcțională a vieții fiziologice putem înțelege cum o putem considera ca identică cu viața spirituală. E proces dinamic și într-o parte și într-alta. În cea fiziologică, procesul se-ndreaptă și acționează asupra substanțelor materiale, construind din ele unități organice. Dar bine căutînd, aceste substanțe materiale care ne par că acordă vieții fiziologice un caracter concret, „solid", știm astăzi, după mărturisirea (parcă, plină de regret) a fizicienilor, că nu sînt nici ele decît „forțe". Materia pe care, hrănindu-se, o adună embrionul în cursul dezvoltării sale, nu e decît : depozit de energie chimică, de energie calorică, de energie mecanică ; ea e energie de „rezistență" — ca să zicem așa — din care vietatea își face scut împotriva forțelor ce-i amenință „unitatea" sa.

XVII

ÎNTRE BIOLOGIE ŞI SIMETRIE

Fiinţa vie e o Unitate, un proces sintetic ce tinde să se menţină şi să se afirme ca atare. Ea se ramifică în unităţi subordonate (funcţiuni de detaliu) care tind în acelaşi chip să se afirme ca unităţi cît mai distincte şi să se continue indefinit. Fiinţă vie e, astfel, în sens larg, întreagă viaţa universală, luată ca un tot unitar, dar tot fiinţă vie este şi oricare segment al vieţii universale : specie, individ, funcţiune organică şi orice alt proces vital care tinde să persevereze şi să se afirme cît mai distinct, deci orice instinct, pasiune şi sentiment, orice înclinare şi chiar orice reprezentare şi orice „idee". Sentimentele noastre, într-adevăr, au o vădită tendinţă de a persevera şi, încă mai mult, au o accentuată tendinţă de a-şi subordona toate celelalte procese sufleteşti. Cuprinşi de o pasiune, avem totdeauna impresia că ea e definitivă şi nevindecabilă : nu ne închipuim că ea ar mai putea trece. De altă parte, întreaga viaţă sufletească, gîndirea, imaginaţia, voinţa, acţiunea şi pînă şi percepţia sînt *antrenate* de vîrtejul ei. Pasiunea nu ne lasă să mai admitem posibilitatea încetării ei. Dar, ca orice segment al vieţii, ea poate fi înăbuşită şi un alt proces cucereşte hegemonia. Intelectualmente, ideile ne pot stăpîni ani întregi, reprezentările cîteva clipe. Fiece reprezentare face, de fapt, şi ea, toate sforţările pentru a se păstra cît mai mult timp actuală : tendinţa fiecăreia este, ca şi a oricărei fiinţe vieţuitoare, să convertească în ceva identic cu sine însăşi tot ceea ce cade sub sfera sa de influenţă. E, aci, fundamentul adevărat al fenomenului „asimilaţiei". De aci decurge şi nevoia ce simţim de a răspîndi convingerile ce ne stăpînesc, de a comunica gîndurile sau experienţele ce ne preocupă. Fiece fiinţă vieţuitoare are un fond adînc de exclusivism egoist şi e firesc ca orice segment al vieţii universale, orice gest organic şi orice gest spiritual („ca fiinţă vieţuitoare") să poarte aceeaşi inevitabilă particularitate : se sileşte să *fie* şi să persiste în existenţă, mai presus de orice şi chiar în dauna oricărei alte tendinţe, diferite. Neputînd rezista în chip deplin, tinde să-şi prelungească cel puţin o parte, o latură, o particularitate.

Dacă obiectele percepţiei noastre, ca şi ale gîndirii conceptuale, ne apar ca „unităţi", aceasta nu se datoreşte faptului că într-adevăr lumea exterioară ar fi formată din asemenea unităţi. Faptul e datorit împrejurării că obiectele sînt, în ultimă analiză, procese funcţionale ale conştiinţei, şi fiece proces vital (inclusiv cele conştiente) apare ca o unitate şi tinde să se păstreze ca atare. Cu cît un obiect de gîndire ne apare în contururi mai precise, cu atît este el de fapt proiectarea în afară a unei sinteze mintale mai precis individualizate, a unui proces mai pronunţat detaşat de pe trunchiul „eului", deci cu o unitate mai energic afirmată. „Eul", faţă cu ceea ce numim „stările de conştiinţă" (mai corect : „procesele de conştiinţă") s-ar găsi aproximativ cam în acelaşi raport ca specia zoologică faţă cu „indivizii", sau ca şi individualitatea organică faţă cu funcţiunile organice de detaliu.

Obiectele intuiției sînt totdeauna purtate de vîntul sorții prin numeroase vicisitudini. Unitatea fiecăruia sufere amenințări, reabilitări și distrugeri. De fapt, vicisitudinile acestea nu sînt atît ale obiectelor exterioare (nu ne-ar interesa atît de mult), ci sînt mai ales vicisitudinile prin care trec actele sau procesele noastre de conștiință : e vorba de acte ale noastre de intuiție care decurg, există și trăiesc un timp limitat, dar care mor cînd obiectul intuit încetează de a mai apărea ca prezent. Procesele de intuiție, ca segmente de viață sufletească, sînt și ele mici *ființe vii* subsumate sufletului nostru.

Astfel, sforțările contemplării estetice de a descoperi și urmări în vicisitudinile existenței lor unele „unități de intuiție", adică : „motive de artă" (muzicală, decorativă etc.), nu sînt decît sforțări de a descoperi în conținutul lumii exterioare, umbre de ale propriilor noastre stări interioare, materializate, proiectate în exterior, spațializate. În contemplația noastră estetică, ne asemănăm prizonierilor din peștera lui Platon : căutăm să ghicim cum transpar în aparențele lumii materiale unele dintre mișcările propriului nostru suflet. Contemplînd, conturăm lucrurile în contururi pe care le putem numi *biomorfice,* pentru că forma lor e dictată de viața noastră. De aci și pînă la procesul de *Einfühlung* (sau „intropatie") nu mai e decît un pas, ori poate și acest pas este parcurs : poate că aci este fondul biologic al acestui proces. Iar Arta este destinată să fixeze durabil și mai ales *comunicativ* înfățișările sensibile ale acestor „unități" de viață interioară, evidențiind cît mai mult fie mijloacele de afirmare, fie fapta lor de perseverare ca „Unități vii".

*

Care sînt, în linie generală, procedeele pe care contemplarea estetică și realizarea artistică le utilizează spre a

descoperi și indica „unitățile" de viață interioară, proiectate în concretul intuiției ?

Întrebarea pe care ne-o punem e, de fapt, echivalentă cu o alta : admirînd, de pildă, un arabesc sau un alt ornament decorativ, ne punem întrebarea : ce face că ornamentul ne pare „frumos", ne atrage și ne place ?

Unitățile de viață interioară, proiectate în concretul intuiției, constituie de fapt, elementul fundamental al impresiei de „frumos". Unitățile acestea — trebuie s-o notăm bine — nu sînt porțiuni de spațiu, ci cuprind și reprezintă segmente de viață subiectivă. Oricît ne-ar părea că ființa lor e statică și inertă, ceea ce le face atrăgătoare este faptul că, fără să ne dăm seama, le atribuim oarecare „tendințe", cel puțin pe aceea de a fi, a se conserva și a apărea ochilor. Și le atribuim acest finalism vital „unităților" sau obiectelor intuiției, tocmai pentru că ele nu sînt decît proiectarea în afară a unor procese de viață interioară, mintală.

Întreg secretul frumosului ornamental zace în simetrie.

Luați o foaie de hîrtie și într-un colț al ei efectuați, la întîmplare, o mică linie mixtă AB, cu cîteva unghiuri și curburi, compusă deci din cîteva segmente cu totul neregulate de linii drepte și curbe, a+b+c+d+f... O atare linie — e firesc că nu va avea nimic frumos — va fi deci esteticește neutră dacă nu cumva chiar esteticește negativă, adică urîtă.

În apropierea ei, efectuați acum încă o dată exact aceeași linie. Să presupunem că așezarea lor va fi astfel încît fiece segment al uneia va fi perfect paralel cu al celeilalte. Caracterul neutru, indiferent, sau eventual negativ, dispare dintr-o dată în mod aproape miraculos. Din paralelismul celor două linii esteticește neutre se naște un început de ornament, deci un început de „frumos". În desemnarea sa inițială și izolată era greu să constatăm în li-

nia AB o unitate ; dimpotrivă, urmărind neregularitatea şi arbitrarul „părţilor" sale, eram înclinaţi mai curînd să-i negăm o veritabilă unitate : pentru că nu exista un *sens*, o semnificaţie prealabil cunoscută. Îndată ce linia mixtă şi neregulată a fost repetată, măcar o dată repetată, unitatea ei este indicată, evidenţiată. În ea vedem atunci un „tot" care se păstrează, vedem o formulă grafică ce se reproduce, identică cu sine însăşi ; trăieşte şi persistă chiar cînd condiţiile exterioare variază (locul în spaţiu schimbîndu-se, ea are aerul de a se lupta cu schimbarea de „mediu" şi de a învinge). Îi atribuim deci un fel de „instinct de conservare", un fel de „viabilitate" pe care nu i-o bănuiam cînd o văzusem într-un singur exemplar.

Repetaţi aceeaşi linie iniţială AB într-un şir rectiliniar ; ornamentul e realizat : e un chenar, o vignetă sau ceva analog. Repetaţi aceeaşi linie iniţială într-o înşirare circulară, în jurul unui centru, repetaţi-o de-a lungul unei linii sinuoase, de-a lungul laturilor unui zigzag, veţi avea diferite ornamente cu acelaşi „motiv" : variaţiuni pe aceeaşi temă. Mai mult chiar, luaţi un pumn de exemplare identice ale aceluiaşi motiv iniţial şi azvîrliţi-le risipite pe o suprafaţă oarecare, fără nici o regularitate, dar şi fără nici un contact între ele : veţi avea un desen, aşa-numit : *phantaisie*, putînd fi considerat „de mult gust". Atunci cînd aşezarea lor e regulată, această regularitate adaugă o notă în plus la formula primitivă a motivului : nu constatăm numai existenţa liniei AB, ca afirmîndu-se şi tinzînd să persiste, ci mai constatăm chiar în evoluţiile şi deplasarea ei o anumită normă care, ea însăşi, se afirmă, trăieşte şi persistă. Aceasta-i dă însă şi liniei AB un caracter *vital* mai accentuat. Astfel linia AB se impune atunci contemplaţiei noastre mai uşor, se revelează mai evident ca individualitate vie, pe cînd în aşezarea exemplarelor de AB fără contiguitate, fără regularitate şi fără nici o normă în cîmpul vederii noastre simultane, individualitatea lor cvasivitală va fi mai discretă şi numai simţurile mai exercitate, mai „rafinate", vor putea s-o distingă uşor. Cu atît mai izbitoare şi vizibilă devine unitatea şi viabilitatea motivului cînd, în loc să-l înşirăm pe o linie, îl aşezăm simetric cu sine însuşi faţă cu o anumită axă de simetrie. Nu există ochi omenesc care să nu recunoască intenţia ornamentală într-un asemenea desen şi aceasta pentru oricare fel de motiv, cît de neutru şi chiar oricît de „urît". O linie cît de strîmbă, trasă cu piciorul, de către un nepriceput cu ochii închişi şi în mod inconştient, dacă va fi aşezată în raport de simetrie cu o alta de aceeaşi formulă geometrică, dar executată în sens invers, dă naştere unui ornament din care „frumosul" nu lipseşte niciodată. Aşezarea simetrică are darul de a atrage şi mai puternic atenţia asupra „unităţii de formulă" sau „individualităţii" motivului, cum şi asupra posibilităţii sale de a se adapta şi de a persevera în condiţii diferite. De aceea caleidoscopul e o maşină de fabricat impresii estetice din date primare accidentale şi perfect neutre. Într-adevăr : luînd grupul AB—BA, rezultat din aşezarea simetrică a primului motiv şi repetîndu-l pe el însuşi ca pe un tot, grupul cel nou capătă el însuşi o individualitate superioară, apare şi el ca o formulă vie, care se afirmă, există şi persistă chiar cînd condiţiile se schimbă. Acest grup nou va fi deci : $\frac{AB—BA}{BA—AB}$ şi conţine de patru ori motivul iniţial, opus sieşi simetric, pronunţîndu-se ca viu în patru poziţii diferite în care persistă şi rezistă. Dar pe cînd motivul AB nu conţinea în construcţia sa decît o formulă grafică neutră, grupul cel nou conţine însăşi simetria ca pe un element al structurii sale. De aci decurge faptul că ornamentul acesta mai complex se va impune ca „frumos" cu mai multă evidenţă şi pregnanţă. La rîndul său, şi el poate

constitui, tot așa, motivul de bază al unei ornamentări și mai ample. Și, în măsura în care ornamentul se complică prin introducerea altor norme noi ale modului în care sînt redate pozițiile, distanțele și direcțiile, se formează unități noi din gruparea celor vechi, o forță nouă de coeziune părînd a interveni. Tot așa, în regnul animal, un nou aspect al principiului vital pare că ar trebui să fie implicat acolo unde pe deasupra celulelor vii există unitatea organică a individului policelular și unde, deasupra coeziunii vitale dintr-un inel de anelid, există o unitate superioară a individului polizoic.

Complicîndu-se, ornamentul ia din ce în ce mai mult aspectul organic, dar devine tot mai încărcat, iar insistența cu care „unitatea" de bază atrage asupra sa atenția devine de la o vreme supărătoare, exact ca un discurs prolix care repetă de nenumărate ori aceleași idei prin aceleași vorbe. De altfel, în măsura în care „unitatea" sau elementul fundamental al unui motiv e prea profund conturată și prea vizibilă, prea izbitoare, ea începe a pierde din interes ; nimic n-o mai amenință, nimic n-o mai primejduiește ; existența ei în atenția noastră, existența ei în lumea conștiinței noastre e perfect asigurată și deci nici o luptă nu mai are aerul să se dea în viața acestui motiv fundamental : conservarea și perseverarea îi sînt abundent și greoi garantate.

Liniile fine ale ornamentului, simetriile ce par că abia se mențin și ar fi gata să se surpe la cele mai mici deviații sau care par că ușor ar fi putut să treacă neafirmate atenției noastre (care pentru ele e însăși viața), tocmai de aceea devin mai impresionante : le urmărim cu ochii, parcă reținîndu-ne respirația de grija unei prea brutale suflări care le-ar putea dărîma ceva din edificiul lor gingaș.

Dar ochiul a trebuit să se exerciteze multă vreme și să contemple mai întîi simetriile abundente, insistente, multiple și izbitoare, pentru a ajunge să descopere și să aprecieze finețea și nobleța ornamentelor discrete. Evoluția gustului ornamental pare a urma în privința aceasta fluxuri și refluxuri regulate. Primitivul care descoperă simetria și linia ornamentală are tendința de a o amplifica din ce în ce mai mult pentru a atrage tot mai mult atenția asupra ei : are deci loc atunci o primă fază care, pornind de la ornamentul simplu, reprezintă străduința de amplificare. Urmează o fază de ornamentație abundentă, care sfîrșește prin a obosi pe privitor. Săturat de excesul decorativ, dar și instruit pînă la rafinament, ochiul știe de atunci să vadă simetriile peste tot, știe să descopere „unități" sau „individualități" fundamentale între datele intuiției, chiar cînd ele se trădează prin exteriorizările cele mai discrete. Linia dreaptă sau de slabă curbură îi apare, ea însăși, ca posedînd o normă proprie și deci o afirmare de individualitate. Era firesc ca rococo să urmeze după baroc, iar barocul după neoclasicul Renașterii. Era firesc ca, după atîtea secole de artă decorativă, modernul rafinat să caute iarăși linia dreaptă asiro-caldeeană, deoarece pentru a simți frumosul nu-i mai trebuie stimulente prea puternice ; dar dacă generațiile noi nu vor mai întîlni prea des vechile procedee, încetînd de a mai fi sensibile la linia dreaptă și de a mai vibra la cele mai discrete motive, atunci arta decorativă a viitorului va trebui să se întoarcă cu încetul spre un neobaroc.

Se știe că sînt și linii în aparență simple pe care totuși le socotim „frumoase" ori „grațioase" datorită unor simetrii interioare, foarte puțin aparente. Astfel e, de pildă, o curbă oarecare ce exprimă grafic vreo ecuație înăuntrul căreia termenul ce reprezintă raza de curbură scade sau crește în mod constant. Se ascunde, deci, într-o asemenea linie ceva „constant", ceva care sugerează, oricît de vag și indirect, impresia că duce o luptă pentru viață, că tinde

să se mențină ca o „entitate", ca o „individualitate", vie, distinctă și liberă. De obicei nu știm să precizăm discursiv această sugestie pe care o suferim, nu știm să indicăm corect care e elementul acela pe care-l simțim că trăiește și că luptă pentru conservarea sa ; n-o știm pentru că elementul acesta nu e exprimabil decît prin formule matematice, abstracte. Îl descoperim însă printr-un fel de „intuiție simpatică", printr-o *impresie*, străină de orice logică, exact în felul în care Leibniz zicea că înțelegem muzica printr-un fel de matematică ocultă.

Un tip de motiv ornamental al cărui principiu estetic e destul de discret e cel numit „vermicula". E compus din linii de mărimi și sinuozități neregulate, cu întreruperi și direcții arbitrare, fiecare părînd cu totul deosebită de toate celelalte. Totuși, după o atentă observație se constată că fiecare linie e, în fiecare porțiune a ei, paralelă cu o porțiune a alteia care trece pe lîngă ea. Acest paralelism este procedeul de construcție, este norma, formula care se menține constantă. În toate sinuozitățile și capriciile vermiculei descoperi, astfel, ca afirmîndu-se și trăind : „voința de paralelism". E funcțiunea și tendința finalistă profundă din care s-a născut și prin care ornamentul trăiește ca segment al vieții noastre conștiente, ca „stare de spirit", e deci viața și sufletul acestui ornament.

E de prisos să amintim că o frază melodică e, de fapt, o construcție de același tip ca și ornamentul plastic în genere, în ceea ce privește aplicările simetriei. Dacă termeni ca „arabesc" și „fioritură" sînt utilizați în vocabularul muzical, e că o analogie de procedeu e recunoscută aci și lesne de observat. În primele 16 tacturi din piesa a IV-a din *Papillons* putem constata împărțirea lor în grupe simetrice și formînd un total complex. Fiecare tact constituie un mic „grup elementar" al ornamentului. Tactul al doilea din pasajul citat e un echivalent al primului, formînd

cu el o primă figură simetrică. Cele două tacturi care urmează nu au, melodic, un caracter simetric, dar constituie un fel de adaus variat ce amplifică prima figură, adăugîndu-i un fel de ferestre postișe, aproape oarbe. Grupul primelor patru tacturi își are o replică în celelalte patru următoare, formînd împreună o perioadă stilistică ; acesteia, mai departe, îi răspunde iarăși grupul celorlalte opt următoare, ele însele cuprinzînd un fel de simetrie interioară analogă celei din prima perioadă.

Repetarea unei succesiuni de tonuri muzicale cu durate anumite conturează imediat individualitatea unui motiv. Dar din grupul inițial sau fundamental unele tonuri pot fi alternativ substituite cu altele, păstrîndu-se însă tonurilor succesive aceleași valori sau aproximativ aceleași valori : individualitatea motivului continuă să se afirme, numai că se reduce la o formulă mai abstractă. Succesiunea „valorilor" poate să varieze și ea parțial cînd într-un sens, cînd într-altul : ai impresia că motivul „se mișcă", schimbă poziția organelor sau articulațiilor sale, dar că-și păstrează totuși „unitatea" sa vie. Formula generală, ecuația lui devine ceva mai suplă, și aceasta dă impresia unei vieți care rezistă și persistă cu îndîrjire, șerpuind, zbătîndu-se și contorsionîndu-se în chipuri infinite. *Dezvoltarea unui motiv*, exploatarea lui, *e urmărirea peripețiilor unui suflet zbuciumat.*

Contemplarea oricărei forme de simetrie ne dă astfel spectacolul unei mici drame, în care eroul e o „individualitate" mai mult ori mai puțin abstractă, ades o simplă formulă pe care o descoperim și o cunoaștem printr-o intuiție inefabilă.

*

E izbitor faptul că simetria e în același timp și un caracter al vieții și un caracter al artei.

Organismele vii, în creşterea lor, respectă într-o măsură remarcabilă imperativul unei simetrii interioare şi exterioare, după cum şi operele de artă (destul de vizibil mai ales în artele decorative, muzică şi arhitectură) aceeaşi lege a creşterii simetrice se impune de la sine. Priviţi în tratatele de biologie ingenioasele arabescuri pe care viaţa şi le desemnează în construcţia organismelor. Priviţi în *Arbeitstheilung in Natur und Menschenleben* a lui Ernst Haeckel, ilustraţia ce reprezintă o hidromeduză. Priviţi în *Plasmatik* a lui R. H. Francé planşele ce reprezintă lumea microorganismelor. Veţi găsi modele de o fineţe încîntătoare. Viaţa e prezentă în aceste forme ca şi-n faţada Pavilionului *Zwinger* din Dresda.

Şi iată că tocmai această simetrie care constituie una dintre normele structurii noastre organice, tocmai ea e cea care ne atrage şi ne încîntă privirea în corola graţioasă a unei narcise, în figura felină a „panseluţei" şi în ramura de laur. *Simetria vorbeşte intuiţiei noastre limbajul Vieţii.* Ea e parafa acelei forţe, a acelui principiu care ne-a decupat propriul nostru corp din fondul materiei inerte. Ea e reţeta universală a tot ce e viu şi deci a tot ce e frumos.

Firește că de aceea o căutăm pretutindeni, ca pe o surioară scumpă. Şi pentru ca s-o vedem şi s-o reîntîlnim cît mai des, o plasăm chiar noi în toate ornamentele casei, ale uneltelor, ale hainelor, în ritmul poeziei şi-n toată legănarea melodiilor.

Cum se întîmplă oare această simetrizare a organismului nostru ?

Corpul nostru e într-adevăr o combinaţie de forme simetrice, aşezate de ambele părţi ale unui plan median. Cele două părţi trăiesc ca într-un fel de simbioză. Explicaţia faptului stă în tot istoricul dezvoltării embriologice individuale. O dată cu fecundaţia ovulului se începe într-

însul acel balet al cariochinezei, în care tendinţele bipolare se vădesc neîntrerupt. O dată cu prima segmentare a celulei fecundate, aşezarea simetrică se mută din celulă, în afara ei : cele două celule, perfect analoge, rămîn alipite, dar, totuşi, despărţite printr-un plan median destinat totodată să precizeze individualitatea fiecăruia, dar să le şi lege împreună într-un fel de motiv ornamental complex pe care-l numim : organismul individului omenesc.

Ceea ce în arta decorativă este o simplă repetare a unui motiv elementar, este în domeniul simetriei morfologice cazul salbei sociale, formată dintr-un şir de indivizi asemenea ca şi individul anelid, ca rîma şi lipitoarea, precum şi, în ultimă analiză, toate cazurile pe care, de la Edmond Perrier încoace, istoria naturală le înţelege prin denumirea de : „colonii animale". Insectele descind probabil din viermi asemănători anelidelor, crustaceele de asemenea... şi despre coloana vertebrală se bănuieşte că ar avea o origine analogă.

Repetarea aceluiaşi motiv este deci şi-n istoria naturală, ca şi-n arta decorativă sau în muzică, destinată să garanteze viaţa (validitatea) elementului înăuntrul ansamblului : ea asigură afirmarea sau viaţa „unităţii" prin viaţa multiplicităţii. Iar reproducerea generaţiilor, de-a lungul vremii, în forme şi cicluri analoge, pare a fi un caz special al aceleiaşi tendinţe din care decurge toată simetria inerentă vieţii şi artei.

Poate că prin această geometrie, aplicată artei şi biologiei, se sugerează un fel de pitagorism stil nou. Dar m-aş simţi ispitit să o întrevăd pînă şi-n domeniul sociologiei unde individul se afirmă mai cu putere tocmai prin aşezarea sa într-un fel de simetrie a sufletelor în inima grupului. Individul singur, izolat, nu trăieşte viaţa sufletească şi nu se afirmă nici chiar faţă cu sine însuşi decît prin contactul său cu alţii. Aşezarea sa în serie, în multiplici-

tate, îi evidenţiază unitatea, îi luminează contururile sale şi-i proclamă o finalitate în sine (pe care, de altfel, el însuşi şi-o ignora) tot cum aşezarea în serie sau în raport de simetrie revelează o simplă formă indiferentă ca pe un *motiv* de artă, deci ca pe o valoare estetică. Metafiziceşte, „Eul" lui Fichte se determină singur pe sine, opunîndu-şi „non-eul", care nu e decît figura sa *metafiziceşte simetrică*, proiectată în oglinda obiectivităţii.

XVIII

ÎNTRE METAFORĂ ŞI SIMETRIE

Se poate afirma că simetria sălăşluieşte în toate artele ?

Răspunsul n-ar fi greu dacă poezia ar consta numai în versificaţie şi dacă plastica ar fi exclusiv ornamentală. Totuşi, cu toată dificultatea de a o descoperi, simetria există şi-n poezie şi-n arta plastică, chiar cînd aceasta dă simple copii după natură.

Desigur însă că aci e vorba de alte aspecte şi modalităţi ale simetriei.

Mai întîi : poezia.

Trăsătura distinctivă, indispensabilă oricărei gîndiri poetice, ceea ce s-ar putea numi un „minimum de poezie" este metafora, sau, dacă voiţi, şi metonimia : deoarece la unul dintre aceşti tropi se pot reduce toţi ceilalţi.

Înlocuirea unui termen propriu cu un altul, figurat, e departe de a constitui, cum se crede, un simplu procedeu verbal. Un anumit proces mintal, de o logică specială, precede şi justifică această înlocuire. Fără un atare proces

ne-am afla în fața unui simplu fapt patologic de „parafazie“ [1].

Metafora presupune o anumită adecvație minimală a termenilor unul față de altul, pentru a putea fi puși în raport. Pentru ca A să poată fi numit B, trebuie să existe un raport cît de neînsemnat între aceste elemente. Raportul poate fi raport de asemănare, și atunci avem de-a face, cum se știe, cu metafora propriu-zisă ; el poate fi însă și raport de apartenență, de eficiență, de atribuție sau orice alt raport posibil între două idei, și avem atunci a face, cum se știe, cu sinecdoca sau cu oricare varietate a metonimiei.

Ceea ce dă însă gîndirii poetice nuanța sa proprie e tocmai faptul că stabilirea unor atari raporturi se înfățișează minții ca justificînd suficient substituirea mutuală a termenilor verbali respectivi, ca și cum ar fi identici.

Astfel, gîndirea poetică identifică totul cu partea, cauza cu efectul, tot cum identifică reprezentările sau ideile care au oarecari note asemănătoare.

Dar a numi cauza cu numele efectului înseamnă a zări sau a presupune efectul ca existînd și ascunzîndu-se în chip enigmatic în ceea ce se petrecea înainte de existența lui. Înseamnă a confunda trecutul cu viitorul și a bănui că sub aparența unei scurgeri de timp surîde o aceeași eternitate implacabilă.

A spune ca Marmontel, în clasica sa metonimie :

> ...sa main désespérée
> Me fait boire la mort dans sa coupe sacrée

înseamnă a înfățișa o abstracție ca „moartea“, concretizată,

[1] E denumirea ce se dă acelei tulburări a vorbirii care constă în necorespondența dintre cuvinte și ideile pe care încearcă să le exprime. Parafazia este, cum zice Grasset, ataxia vorbirii, după cum afazia e paralizia ei.

materializată în cupa cu otravă ; înseamnă a vedea în concret un principiu invizibil și a vedea efectul, lucru al viitorului, amestecat în substanța cauzei deplin actuale.

A numi totul cu numele părții, înseamnă a vedea, ca Anaxagora, că „totul este în toate“, dar înseamnă totodată a decreta că spațiul e o amăgire sistematică, așa cum îl decretează, după viguroasă argumentare, întreagă filozofia idealistă.

A numi lucrul posedat cu numele posesorului, sau invers înseamnă a șterge orice graniță între subiect și obiect, a scufunda subiectul în obiect și obiectul în subiect, grație ascunselor legături dintre ele.

Astfel, identificările prin care gîndirea poetică își justifică substituirile, identificările pe care le sugerează aceste substituiri aduc poeziei acea emoție mistică cu care se întovărășește întotdeauna presimțirea oricărei substratuale comunicații și continuități dintre toate fețele cosmosului, dintre toate părțile sau articulațiile lumii sau dintre cosmosul întreg și noi înșine.

Munca artistului, în măsura în care cere expresie, consistă în descoperirea de raporturi metaforice pentru fiece obiect al gîndirii. Cu cît mai multe obiecte sînt astfel exprimate, cu cît fiecăruia îi revin mai multe raporturi, cu atît poezia e mai intensă și mai vie.

Dar descoperirea, crearea de asemenea raporturi, presupune ceva mai mult decît observarea riguroasă a lucrurilor și faptelor.

Termenii, mijloacele și împletirea lor presupun totdeauna o alegere arbitrară pe care o patronează puterea imaginației.

Dar ce se ascunde oare sub ceea ce numim : „alegere arbitrară“ ? Fără să cazi în mecanicismul fiziologilor de tip „secolul al XIX-lea“, trebuie să recunoști că arbitrarul e tot un fel de „condiționat“, dar nu un „condiționat“

prin cauze obiective, exterioare, ci prin acel complex care alcătuiește însăși subiectivitatea.

Arbitrarul tău e astfel sinteza tuturor proceselor tale sufletești în care, negreșit, se repercutează, diagramatic, și statusul organic. Arbitrarul tău ești tu însuți, în ce ai mai propriu ca ființă vie și ca individ. Arbitrarul e ceea ce în tine se opune radical datelor obiective, impersonale, ceea ce se opune oricărui determinism obiectiv, fie celui al experienței sensibile, fie celui al raționalismului riguros.

Din imprevizibilul și fortuitul acestui „arbitrar" izvorăște acea mișcare subiectivă care e creația poetică.

Operația mintală a acestei creații e întotdeauna descoperirea unor termeni de expresie pe baza raporturilor amintite mai sus ; luxuriantă, scînteietoare, multiplă în viața artistului — ea se poate înfățișa totuși și sub aspecte mai modeste, cu totul modeste cîteodată. Pe ea o întîlnim mai mult ori mai puțin vie în curentul oricărei conștiințe omenești și mai ales în orice proces de exprimare.

Creația artistică e implicată într-adevăr în orice expresie figurată ; dar ce expresie nu e oare figurată ? Orice cuvînt e o metaforă, pentru că numai cu o oarecare silnicie suferă imaginea prezentă să se îmbrace într-un termen uzual. Numai cu oarecare renunțare și mutilare suportă „individualul" să se ghemuiască sub eticheta „genului". Numai cu oarecare abuz — fie el imperceptibil — poate faptul prezent, fapt nou în întreagă întinderea cosmică, să fie numit cu numele care reprezintă fapte vechi, oricît de asemănătoare. „Cu formula verbală e ca și cu imaginea (zice un psiholog francez) : ea nu atinge, nici nu epuizează gîndirea ; ea e insuficientă, săracă. Forma cuvintelor e socială ; ele au ca mediu o țară, o perioadă dată, un sens destul de precis și fix, supraindividual. Dar semnificarea profundă, cea pe care fiecare i-o dă cuvîntului cînd îl spune, e individuală. Ea preexistă expresiei, ezită între mai

multe formule posibile și sfîrșește prin a adopta una dintre ele, așa cum adopți o haină de confecție" [1].

Dar, ca și haina gata confecționată, cuvîntul consacrat de uzul social nu îmbracă niciodată ireproșabil. Fără a putea suferi „ajustări", el nu poate primi decît, cel mult, adausuri perifrastice care să-i acopere lipsurile.

E atît de puțin „direct" și „propriu" termenul uzual, încît adesea considerăm ca expresie *plastică* pe cîte una dintre cele mai figurate.

Și cum s-ar putea oare ca termenul uzual să fie propriu ? El vine din îndepărtata perspectivă a vremurilor de demult : vine, tîrîtor, de la începutul primelor schițări ale umanității noastre. După cum a înțeles și Vico, vorbirea primitivă e o salbă de metafore. În fiece termen propriu de azi stă tupilată catacreza de odinioară. Toate cuvintele care se raportă la spirit erau la început destinate lucrurilor materiale, cum a observat Locke ; dar și multe dintre cele ce se raportă la obiectele materiale dimprejur, cele mai multe, se reduc la vechi rădăcini simpliste cu care se numeau obiectele cele mai uzuale sau părți de ale corpului omenesc. Și astfel, urmărind generațiile de catacreze, ajungem la onomatopeea care e, ea însăși, o autoimitație verbală și articulată a unui strigăt de emoție, deci iarăși o grosieră metaforă primordială.

Termenul uzual vine, în chipul acesta, din viața altor popoare, cu altă înțelegere, cu altă experiență, cu alte aspirații, cu alte drame sufletești. Accepția termenilor variază lent, iar variația lor se datorește lentei colaborări inconștiente și distanțate a spiritelor mai îndrăznețe. Acestea, cu un gest de rebeliune, violentează fie cît de puțin cursul

[1] Barat și Meyerson în cap. IV, Livre II din *Traité de psychologie* par G. Dumas, vol. I, p. 507. (Pasajul citat e datorat lui Mayerson.)

obișnuit al cuvintelor. Îndrăznelile mărunte și imperceptibile se completează unele cu altele peste viața generațiilor neștiutoare.

Dar fiece gest de inovație în ce constă ? Constă în apelul inovatorului la ***arbitrarul*** său propriu, constă în stabilirea unei alte metafore, într-un rudiment de inspirație poetică.

Ca și termenul luat izolat, tot astfel cuvîntul și chiar și mai mult : fraza, e o alcătuire în care intră atît de mult arbitrar, atîta metaforă încît același gînd se poate exprima în nenumărate moduri și aceeași alcătuire poate avea ades mai multe sensuri.

Desigur, termenul izolat e și mai vag decît fraza, iar fraza își împrumută într-o măsură precizia din întreg contextul la care participă. Dar aceasta nu arată că fraza ar fi mai puțin metaforică decît termenul izolat, ci metaforele, adăugîndu-se complimentar unele altora, tind să oglindească din ce în ce mai deplin acea „sinteză a tuturor proceselor tale sufletești", să-ți exprime tot mai accentuat ființa ta întreagă (așa cum prin suspensiunea „à la Cardan" se asigură poziția orizontală a busolei marine).

Nu există deci expresie perfect proprie. Întreagă vorbirea noastră e, și la origine, și prin natura ei, produsul unei sforțări poetice.

Iar dacă gîndirea noastră, întrecîndu-și propriile ei puteri, ar putea reuși vreodată să surprindă aceea ce numim „absolutul", ea l-ar comunica mai departe, sugerîndu-l prin oricîte moduri de expresie. Dar toate acele expresii ar fi figurate, fiecare ar fi un poem alegoric, cum poeme alegorice sînt, în ultimă analiză, chiar teoriile celui mai colțuros realism, senzualist și agnostic. Căci, sub toate formulele la un loc, cîte au exprimat vreodată un gînd, transpare de fapt existența unui mare „Arbitrar". Ni se impune astfel

bănuiala unui intangibil mister, izvor al întregii inspirații poetice, obiect ultim al investigațiilor cunoașterii și stea polară a întregii vieți sufletești.

*

Dacă metafora e pivotul caracteristic al poeziei și faptul ei esențial, dacă prin ea poezia se insinuează în vorbirea și cugetul nostru, dacă poezia prin metaforă ne farmecă și ne luminează, dar dacă totodată bănuim că simetria cuprinde în esența ei procesul caracteristic prin care descoperim și indicăm frumosul, trebuie ca o strînsă afinitate să existe între metaforă și simetrie, trebuie ca ambele să se reducă la o aceeași atitudine spirituală și să se poată defini prin aceiași termeni.

Simetria presupune cel puțin două figuri asemenea, dispuse în același raport față cu o axă, față cu un centru sau față cu un plan. Existența centrului sau elementului central al simetriei se poate deduce din însăși poziția figurilor fără să fie nevoie de desemnare expresă. În natură, în simetria unei corole de floare ori într-a unui cristal de cuarț, în simetria corpului omenesc sau într-a unei actinii sau anemone marine, axa de simetrie e invizibilă și materialmente inexistentă. Ea e o ipoteză, e o linie imaginară ca și ecuatorul sau ca și axa polilor. Geometrul o desenează pentru că-i ușurează calculele și măsurătoarea ; ea e o „ficțiune utilă" pe care intelectul nostru, credul și timid, o înalță la rangul de realitate pentru a-și putea sprijini mai bine încrederea în sine însuși. Ceea ce este indispensabil pentru existența simetriei sînt cele două (cel puțin) figuri asemenea și un anumit raport armonic, față cu o linie reală ori imaginară, față cu un plan real ori imaginar sau față cu un hotar sau element despărțitor, real ori imaginar. E de notat, de pildă, că simpla juxtapunere

mintală a două imagini cu conținut asemenea produce, în chip mai mult ori mai puțin pregnant, o impresie de „simetrie". Așa se explică impresia curioasă, atracția plăcută sau „amuzamentul" pe care ni-l procură contemplarea unei *miniaturi*. Unul dintre principalii factori ce dau atîta farmec „jucăriilor" de copil este tocmai faptul că ele sînt miniaturi ale obiectelor reale. O casă, construită în întregul aspect și dintr-un material mai mult ori mai puțin asemănător cu cel obișnuit, dar în dimensiuni extrem de reduse (cam 1/100 sau 1/200) constituie pentru privirea noastră (și pentru a copilului cu atît mai mult) un fel de *surpriză*, un fel de revelație interesantă, un fel de lumină nouă. De asemenea, vasele cele mici de tablă sau porțelan cu care se joacă fetița de cinci ani, mobilele care „imită" atît de fidel garnitura unui salonaș sau a unei sufragerii, dar care încap toate într-o cutiuță de o palmă, locomotiva și vagoanele construite pe măsura unor pasageri cît cărăbușul de mai, toată această lume cuprinde un anumit aspect al frumosului și anume cel mai accesibil pentru mintea proaspătă, vîscoasă și încă tulbure a copilului. Caracterul jucăriei e parcă situat mai mult în calitatea de miniatură decît în cel de „unemployed". Pentru ca un revolver de jucat să facă într-adevăr plăcere copilului, nu e nici necesară și nici suficientă particularitatea de a nu folosi la nimic : am constatat adeseori că revolverele de ciocolată nu amuză pe copii de fel, mai ales cînd sînt de mărime naturală. Imitația inactivă, inertă, și inutilizabilă, dacă n-are nici măcar avantajul de a fi o miniatură, e direct displăcută copilului ; dimpotrivă, reducerea dimensiunilor, fără a fi suficienta condiție pentru realizarea jucăriei, imprimă obiectului un *ton* special, atractiv, ispititor. Copilul resimte o marcată tendință de *posesiune* a obiectului miniaturat, are sentimentul unei pronunțate posibilități de a *dispune* de el, de a-l stăpîni ușor și deplin. În-

tr-adevăr, miniatura evocă imaginea reală a obiectului comun, dar, prin considerarea ei, se trasează în minte un fel de intuiție referitoare la existența unei separațiuni ideale între două categorii de date. Copilul distinge între un obiect „adevărat" și un obiect „de jucărie". E vorba, astfel, de două planuri diverse, în care pot fi plasate obiecte de aspect identic, dar de natură diferită : e vorba deci de un fel de așezare simetrică a două ordini de imagini. E cîteodată primul contact pe care-l ia mintea cu principiul adînc al frumosului, într-una din cele mai timide ipostaze ale sale.

Dacă metafora consistă în substituirea unui termen cu altul și dacă, cum spuneam, o anumită adecvație minimală a lor e necesară pentru a fi puși în raport, ea nu mai este un simplu raport verbal, ea implică o anumită afinitate între reprezentările ce se ascund în dosul termenilor. Dintre toate afinitățile posibile, asemănarea e cea care, mai frecvent și mai firesc, prezidă în așa-zisele expresii figurate. Regula efectuării „figurilor de vorbire" sau tropilor este, în forma cea mai generală, că : „numele acelor imagini care se pot asocia mintal se pot și ele substitui între ele", sau, și mai scurt : *asociabilele sînt substituibile*. Dar substituirea este întotdeauna un rezultat al prezumției de echivalență. Termenul A, care se substituie prin B, i se prezumă acestuia ca echivalent.

Ne-am înșela dacă însă ne-am închipui că-n gîndirea poetică raporturile dintre termenii echivalenți s-ar putea reduce la proporții cantitative sau exprimabile prin cifre. S-a emis de mult părerea că orice deosebire calitativă se reduce la una cantitativă, iar pentru un anumit mod de a cugeta, lucrul e perfect exact, adică : aplicabil tehnicește. Știința modernă ne-a obișnuit atît de mult cu aspectul cantitativ al lucrurilor încît, în genere, inteligențele instruite ale timpului nostru suferă în chip aproape obligator o de-

formație specială care tinde să le suprime orice altă posibilitate de a gîndi. Avem aci una dintre acele barbare mutilări pe care societatea, cuprinsă de un delir cronic, le-a exercitat întotdeauna stăruitor, de-a lungul istoriei, asupra indivizilor. Asemănătoare este acțiunea bandajului chinezesc asupra piciorului femeilor chineze, circumciziunea semiților și a negrilor, tatuajul primitivilor din Borneo sau deformația craniilor la peruvieni. Conștiința socială impune indivizilor o anumită stigmatizare și o anumită standardizare care-i identifică și-i solidarizează mai puternic. Spiritul veacului nostru ori, poate, mai bine zis : spiritul rău al veacului nostru și-a propus să nimicească îndrăzneala de a concepe lumea sub alt aspect decît acel al cifrelor : de aceea, pînă și psihologia strigă azi, englezește, nemțește și franțuzește, că nu se simte acasă decît în laboratoriile de psihotehnică. Și totuși, noi, cei pe care nici bandajul chinezesc, nici moașele peruviene nu ne-au civilizat și nu ne-au pozitivizat încă, simțim că în afară de echivalențele cantitative mai există și altele. „Eu", cel de azi, substitui pe „eu" cel de ieri : deși ieri eram adolescent și azi sînt cărunt. Sînt totuși : tot *eu*. Este o contituitate între acești doi termeni și, în anumite privințe, este și identitate. Fără o atare identitate, reală sau presupusă, substituția n-ar fi fost posibilă. Între cele două etape ale „eului" meu, o altă echivalență justifică substituirea lor : e aceeași care întemeiază succesiunea generațiilor și susbtituirea lor, unele printr-altele, la banchetul vieții. Ființa vie variază de la clipă la clipă, dar formula ei de mai adineaori, fără a fi perfect egală celei de mai acuși, se conservă în cîteva trăsături generale astfel încît, în substituirea ei succesivă prin formele cele noi, ea își poate permite să fie mereu aceeași și totuși veșnic alta. Procesul biologic al „adaptării" neîntrerupte la condițiile cele noi, înfățișare obiectivă a tendinței de a persevera în viață, este faptul misterios pe

care esteticienii l-au descoperit în opera de artă și l-au numit „unitate în multiplicitate".

Unitatea în multiplicitate este păstrarea sau perseverarea tacită, neobservabilă, a unei formule, a unei „norme" individuale a vieții, printr-un dedal de dificultăți, printr-un taifun de obstacole. Ca un nenorocit luat de ape și în luptă cu valurile, motivul de artă reapare din distanță în distanță (în spațiu sau în timp, în friză decorativă sau în construcție muzicală), dovedind la fiecare dată că încă nu s-a înecat, ci trăiește, și persistă. Dar la fiecare dată, la fiecare apariție, el nu mai este exact același. Valurile parcurse, rostogolirile îndurate și fie chiar schimbarea de loc și „ambianță" îi dau altă expresie și alt suflet. Motivul simetric sau motivul ritmic e, de fapt, o figură veșnic nouă ce substituie pe cea primitivă. Între ele este nu o echivalență cantitativă, ci o continuitate vitală, de aceeași natură ca și ereditatea. Tot ca și motivul decorativ sau muzical pe care-l revezi reapărînd aci și mai departe, îndreptat într-un sens apoi în altul, variat, dar avînd aceeași „semnificație" subiectivă, tot ca el reapare în primăvară frunzișul castanilor din grădina Universității, florile de tei de pe bulevard și ouă proaspete în cuibarele gospodinelor, ca și „povestea cea veche", care, în „Liedul" lui Heine, „rămîne de-a pururea nouă". Aceeași scrisoare a Vieții, în ediții noi. Variații pe aceeași temă.

Un „motiv", o „temă", un același joc vital constituie legătura ocultă dintre cele două gînduri ale căror nume se substituiesc prin metaforă.

Cînd un poet spune : „le ciel est tout en or", nu numește, prin vorba „aur", metalul, ci strălucirea lui. Între imaginea cerului strălucitor de lumină și imaginea aurului, cu toată deosebirea ce mai există sub alte raporturi, este totuși o strînsă asemănare. Ea permite ceea ce psihologia curentă numește „asociație". Dar ceea ce constituie

farmecul metaforei este faptul că poetul, considerînd cerul ca pe un obiect prezent, exterior şi concret, îi atribuie o calitate care nu aparţine efectiv cerului, ci unei imagini care în clipa aceasta este chemată indirect, deci este pur subiectivă. Aceasta înseamnă că : o particularitate a imaginii subiective, interioare, este *regăsită* într-o imagine obiectivă, exterioară, sau viceversa. Formulînd o metaforă, poetul accentuează existenţa unui „motiv" pe care-l constată că trăieşte alternativ, cînd în lumea interioară, ca fapt memorial, cînd în lumea exterioară, ca dat senzorial.

Înăuntru şi afară — două planuri simetrice. Un „motiv", o formulă, o temă care, sub aspecte diferite, apare succesiv pe aceste două planuri, constituie astfel materialul unui veritabil „ornament". Dar locul şi modul de realizare al metaforei diferă de ale ornamentului plastic prin aceea că stă în afară de lumea vizibilă, după cum diferă de ale ornamentului muzical prin aceea că stă dincolo de lumea senzaţiilor auditive. E un ornament ce depăşeşte intuiţia sensibilă : cu o aripă se întinde în concretul simţurilor, dar cealaltă îi fîlfîie în „aducere-aminte", în memorial, în „inactual". Iar la mijloc, între ele, ceea ce le separă şi le leagă totodată, ceea ce le serveşte ca „axă" sau „plan" de simetrie este o linie tot atît de imaginară sau fictivă, tot atît de abstractă şi teoretică cum sînt toate axele de simetrie din ornamentele plastice şi din formele simetrice ale organismelor vii şi anume, aci, linia aceasta este hotarul fictiv care desparte „eul" de „non-eu", subiectul de obiect.

Orice poezie cuprinde, dacă nu în detaliile sale, măcar în ansamblul său, o viziune metaforică. În sonetul „Veneţiei", Eminescu înfăţişează dubla metaforă : Okeanos-mire şi Veneţia mireasă moartă. Okeanos (marea) şi Veneţia sînt datele concrete, reale şi senzoriale, iar mirele şi mireasa moartă sînt date subiective, interioare. Aceleaşi

„obiecte", cu aceleaşi gesturi şi cu aceeaşi viaţă, apar simultan pe cele două planuri simetrice, înăuntru şi în afară : în afară ca date reale, sub aspectul comun şi vizibil ; înăuntru sub o altă semnificaţie, prin interpretarea sau apercepţia subiectivă, personală a poetului. E, aci, un caz de simetrie suprasenzorială, deci ideală sau conceptuală. E drept că într-un plan mai păstrează contactul cu lumea sensibilă, dar cum celălalt plan trece în plină „imaginaţie", întreg cuplul, întreg „ornamentul" dobîndeşte caracter suprasenzorial. Sînt cazuri în care idealitatea simetriei dintr-o metaforă poetică e şi mai pronunţată pentru că într-unul dintre cele două planuri simetrice apare un conţinut care nu e nici măcar de *origine* îndepărtat senzorială. Aşa, de pildă, în *Le moulin*, Edmond Haraucourt, după ce cîntă :

> Tourne ta grande roue, et vole, et bats des ailes !
> Mouds ce qu'il faudra moudre...
> . . . . . .
> Et sans savoir quel grain l'on jette sous tes meules.

îşi descoperă adevărata intenţie poetică prin strofa finală :

> Tourne, o mon âme, et mouds ton oeuvre, tourne et broue !
> Sans savoir ce que vaut ton blé, tourne ta roue !
> La grange est pleine, il faut tourner, mon coeur est plein !
> Dans le vent du hasard, avec ou sans envie,
> Et tant que l'heure souffle, il faut tourner sa vie.

Cele două planuri de simetrie în care apare „motivul" sînt radical diferite : e obiectul spaţial de-o parte, iar de alta nu e imaginea mintală a unui obiect spaţial, nu e o aducere-aminte a unui lucru concret cules altă dată din experienţa sensibilă, ci e un dat interior, o imagine culeasă dintr-o realitate extra-spaţială : „mon âme".

La fel, în versul lui Baudelaire :

> Dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde...

sau ca fondul atîtor poezii ale sale : *La cloche fêlée, Le flacon, L'amour et le crâne* etc. La fel Verlaine :

...voix de notre désespoir
Le rossignol chantera.

Sau celebra :

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville...

şi adevăratele ghirlande de metafore din *Je ne sais pourquoi* sau *Le son du cor* (V şi VI din *Sagesse).* La fel, în Albert Samain :

Îl est de clairs matins, de roses se coiffant,
Où l'âme a des gaitée d'eaux vives dans les roches,
Où le coeur est un ciel de Pâques plein de cloches...

În şi mai largi proporţii, *Faust* e o metaforă uriaşă, îmbrăţişînd atîtea altele înlănţuite şi suprapuse, aşa cum o întreagă epocă istorică îmbrăţişează într-însa obîrşii, popoare şi indivizi. Cînd zicem, apoi, că *Gulliver* a lui Swift e o fină şi spirituală satiră (vezi, de pildă, capitolul voiajului în Laputa, care e o şarjă adresată savanţilor), că e ţesut din aluzii ironice, afirmăm structura metaforică a întregei opere. Aluzia e o expresie figurată, realizată prin punerea faţă-n faţă a două idei : una referitoare la lucrurile reale, actuale, despre care intenţionăm să vorbim, iar alta, referitoare la date mintale care n-au nimic actual într-însele. Punerea în paralelă a unei idei de actualitate cu una străină e un mijloc prin care ideea actuală este reliefată, este subliniată şi conturată ca individualitate precisă şi dîrză. E, astfel, ca atîtea procedee pe care le folosesc scriitorii şi oratorii, un mijloc de a lumina mai puternic un obiect, un conţinut al intelectului, pentru a-i da o superioară pregnanţă şi o mai mare putere emotivă.

Atunci cînd, de pildă, Lenau ne vorbeşte despre :

Ein Bächlein unter Blumen flüstern...

ceea ce ne dă el aci ar fi de o exasperantă banalitate, banalitate chiar pentru vremea lui, cînd de atîtea ori „murmurase" rîuşorul prin toate literaturile ieftine şi prin toate caietele de versuri stîngace din pupitrele şcolarilor de ambe sexe. Nimic nu ne-ar fi putut pricinui cea mai slabă adiere de emoţie poetică într-o atare reproducere cromolitografică. Ea putea să rămînă bună pentru înveselit camera unei bone de şaptesprezece ani care a învăţat la şcoala de adulţi şi citeşte poezii după ce a spălat vasele.

Dar cît se ridică valoarea şi puterea micului amănunt descriptiv atunci cînd Lenau pune imaginea lui să se balanseze în simetrie cu un alt conţinut mintal care nu e nici el de o suficientă putere sugestivă cînd e izolat :

Ein Bächlein unter Blumen flüstern
Wie das Gebet von einem Kind...

Aceasta arată cum acuplarea a două banalităţi poate să dea o noutate, precum întovărăşirea a doi fricoşi poate să înlesnească uneori un act de mare curaj.

A găsi că un acelaşi suflet trăieşte în două imagini care, în conţinutul lor senzorial, n-au nimic comun, înseamnă a crea de fapt un element de artă, tot cum creezi unul prin juxtapunerea simetrică sau prin simplă repetiţie a unei linii mixte neutre şi fără sens. Multe scrieri reuşite de ale aceluiaşi poet, pline de aceeaşi gingăşie şi de aceeaşi sevă de poezie curată, sînt crescute pe acelaşi arac şi urcă pe aceleaşi spirale de tehnică literară, precum :

Die dunklen Wolken hingen
Herab so bang und schwer.
Wir beide traurig gingen
Im Garten hin und her.

So heiss und stumm, so trübe
Und sternlos war die Nacht,
So ganz wie unsere Liebe
Zu Tränen nur gemacht.

Und als ich musste scheiden
Und gute Nacht dir bot,
Wunscht'ich bekümert beiden
Im Herzen uns den Tod.

Sînt în aceste trei strofe trei perechi de idei, fiecare pereche înfăţişînd cîte o balanţă a cîte două planuri simetrice : a) norii negri = noi îndureraţi ; b) noapte prevestitoare de furtună = iubire sortită să aducă plînş ; c) somn de noapte = somn de moarte.

În chip şi mai vădit apare acelaşi procedeu al inspiraţiei în *Şi dacă ramuri bat în geam* a lui Eminescu. Fiecare dintre cele trei strofe ale poeziei conţine în primele două versuri ceea ce am putea numi „teza", iar în celelalte două, „antiteza" : secţiunea dreaptă şi secţiunea stîngă a unei figuri simetrice. Corespondenţa dintre ele nu e însă totdeauna de ordinul asociaţiei prin asemănare, nu e metaforă propriu-zisă, ci ţine de a doua categorie de asociaţii. Astfel : „dacă ramuri bat în geam" — e „ca în minte să te am şi-ncet să te apropii". Legătura dintre cele două idei e de ordin mai mult afectiv şi sugestiv, dar nicidecum nu ţine de logica formală, cu toată prezenţa copulei „este" între cei doi termeni. O bătaie în geam dă, într-adevăr, impresia că cineva *a venit* şi ne caută ; dacă gîndul acestei veniri se instalează în mintea mea, ar zice poetul, atunci ea se şi realizează. E aci o lucire rapidă din solipsismul magic şi schopenhauerian al *Sărmanului Dionis*. Într-o carte scrisă de multă vreme [1] am studiat raporturile dintre

[1] *Contribuţiuni la filozofia magiei*, 1916, Bucureşti.

gîndirea figurată şi felul de gîndire propriu magiei. Frica de a pomeni numele lucrurilor pe care nu le dorim, frica de a le gîndi chiar, porneşte dintr-un defect structural al minţii noastre, anume din confuzia domeniului subiectivităţii cu al lumii obiective şi din înclinarea irezistibilă de a crede că ideile noastre, pur interioare, agisează direct asupra lumii materiale. De aci porneşte, desigur, şi tendinţa contrară de a pronunţa numele lucrurilor pe care le dorim, tendinţă pe care o manifestăm în urările „Vivat", „Bună ziua", „Noroc". Părerea aceasta, am avut via satisfacţie s-o văd de curînd parţial confirmată în termeni foarte apropiaţi de către H. Bergson în recenta sa scriere *Les deux sources de la morale et de la religion*. „La magie (spune acesta într-un pasaj) nous parait donc se résoudre en deux éléments : le désir d'agir sur n'importe quoi, même sur ce qu'on ne peut atteindre, et l'idée que les choses sont chargées, où se laissent charger, de ce que nous appellerions un fluide humain". Iar, în alt pasaj anterior, vorbind despre primitivul care credea în magie şi o practica, zice : „...il a reconnu que la limite de son influence normale sur le monde extérieur était vite atteinte, et il ne se résignait pas à ne pas aller plus loin".

După ce, în prima strofă, Eminescu crede, datorită impresiei subiective, că iubita i-a sosit, sosirea se şi înfăptuieşte, într-a doua strofă lumina stelelor în lacul înnoptat îi apare ca destinată să-i producă o analogă înseninare a gîndului său. Într-a treia strofă, apariţia lunii dintre nori, fiind analogă cu apariţia chipului iubit în amintirea sa, va trebui să-i asigure permanenţa acestui chip în minte.

Pentru arhivarii primăriilor rurale care ar voi să clasifice şi să eticheteze cu precizie figurile poetice, tropii aceştia ai lui Eminescu trebuie să fie alarmanţi. Ei nu încap în nici una dintre categoriile cunoscute, sub nici o etichetă cunoscută. Pentru noi, ei sînt o varietate în plus a

așezării simetrice, aplicată imaginilor mintale. Pentru noi, *metafora* (în sens larg, cuprinzînd toate așa-numitele „expresii figurate") este : *„symetria idealiter constructa"*. Pentru noi, întreagă poezia este o exploatare tipică a simetriei : este urmărirea vicisitudinilor pe care le suferă fondul unitar și viu al unui conținut mintal care se substituie pe sine însuși, se prelungește în forme proteice (ca specia organică pe deasupra accidentelor filogenezei sale), luptîndu-se, și ea, ca și organismul viu, să-și mențină cu orice preț Unitatea sa biomorfică. De fapt, e chiar ființă vie, dar nu dintre acelea pe care naturaliștii le păstrează în spirt. Marcel Proust, vorbind despre o frază muzicală din sonata lui Vinteuil, o imaginează ca pe o făptură vie : „C'est dans l'air, comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant son message invisible". Iar violonistul care o execută nu e, pentru el, decît un fel de magician care efectuează anumite mișcări rituale pentru ca ea să apară și care procedează „...aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation". Tot el, reflectînd asupra stilului gotic al unei biserici normande, se exprimă în termeni inspirați, desigur, din *L'évolution des genres* a lui Brunetière : „... je pouvais voir comment, dans un cas particulier, sur des rochers sauvages, il avait germé et fleuri en un fin clocher". Imaginile senzoriale prin care se concretizează opera de artă sînt corpul ei, dar fluidul vital care dă coeziune acestui material e starea de conștiință, gîndul inspirat al artistului, „motivul" gîndit, mic segment de viață, gest al „eului", tinzînd și el să trăiască și să se conserve, să licărească o clipă mai mult.

Conținutul mintal care reușește să reapară, în formele simetrice sau în planurile metaforei, ca și în repetițiile chenarelor, ne pricinuiește aceeași vagă înfiorare, ne strecoară în inimă o adiere din aceeași savoare a surprizei pe care o resimțim atunci cînd în ochii unui copilaș abia născut zărim cum flutură ceva din expresia unui strămoș foarte de multă vreme îngropat. *În ornamentul plastic, în compoziția muzicală, în metafora poetică, o mică făptură apare și moare ca să reapară iar într-o generație nouă : și această dramă a atavismului formelor gîndite o urmărim ca spectatori interesați și mișcați întotdeauna de aventurile prin care poate trece „Viața"*.

În rezumat, orice poezie, fiind o metaforă globală servită de metafore de detaliu, alcătuiește un sistem organic de simetrii ideale (sau conceptuale) și astfel e o realizare cu material diferit, dar de aceeași natură ca și fațada templului din Egina sau ca ansamblul sălii oglinzilor din Castelul Amalienburg, de la München.

XIX

ÎNTRE SIMETRIE ŞI PITORESC

Dar...

Frumosul din natură cum poate fi *frumos* fără a cuprinde într-însul simetria ?

Ce e simetric în luminişul unei păduri sau în paleta cu care se fardează toamna ? Ce e simetric în peisajul încadrat de munţi albaştri ? Ce e simetric în stîncile insulei Capri sau în defileul Jiului ?

Multe şi ingenioase sforţări s-au născut din dorinţa teoreticienilor de a dezvălui misterul frumosului natural.

E drept că adeseori un peisaj evocă o idee, învelită în sentimentul care-i încălzeşte abstractul ei nucleu. Veşnicul „apus de soare" care deşteaptă gîndul morţii sau al înfrîngerii e adus, de obicei, ca exemplu. Mai urmează „răsăritul" care evocă o atitudine inversă, „furtura pe mare" care evocă gîndul vieţii zbuciumate, apoi „iarna", „toamna" sau „ziua ploioasă" care remorchează şi ele anumite gînduri prin melancolia respectivă. Dacă la acestea mai adăugăm cîteva cazuri mai puţin frecvente, dar destul de fixate, se încheie vocabularul redus al semnificărilor sau simbolizărilor consacrate şi utilizate de toate bunicile. Ce

facem însă cu milioanele de peisaje posibile a căror semnificare e îndoielnică, şovăielnică, variabilă cu persoana şi cu toana ori chiar adeseori sincer inexistentă ?

Cînd peisajul ar evoca întotdeauna o altă imagine s-ar părea că ar urma să ne găsim în cazul de mai sus al metaforei şi explicaţia frumosului din natură ar fi făcută prin descoperirea unei simetrii ideale.

Dar lucrurile stau altfel.

Într-o metaforă care ne place, admiraţia noastră nu se îndreaptă spre unul dintre termenii ei, ci către raportul cel nou stabilit între amîndoi termenii. Metafora, ca orice tip de simetrie, e un raport, iar în delectarea poetică „raportul" acesta e veritabilul obiect de contemplaţie.

Dacă natura ne-ar părea că ne place numai graţie unei comparaţii, graţie unei „asocieri" pe care o efectuăm, atunci nu natura, ci comparaţia noastră ne-ar plăcea. Natura ar fi astfel numai stimulentul către meditaţie, cum poate şi este de fapt atunci cînd ea dă inspiraţia poetică. Dar în aceste împrejurări ea rămîne oarecum un element lateral : e numai invitaţia la vals, nu valsul însuşi ; e numai biletul de spectacol şi nu spectacolul.

Iubirea frumosului din natură poate avea însă şi un caracter pur de orice amestec al metaforei poetice. Putem admira cu un entuziasm neocolit şi de o perfectă simplitate un colţ din natură pentru el însuşi, mai bine zis : pentru aspectul său, exclusiv.

Are, oare, în acest caz, simetria vreun rol ?

*

Iubirea de natură, în sensul contemplării estetice a peisajelor, n-a existat întotdeauna şi nu există la toţi oamenii. Ea e, fără îndoială, produsul culturii.

La omul primitiv şi incult nu vom găsi o certă înţelegere a acestui „frumos". Vom găsi, poate, admiraţia „poetică", dar nu pe aceea a spectacolului nud, el însuşi şi pentru sine. Simţul peisajului n-a apărut decît tîrziu în pictură. Poezia i-a premers picturii în descripţiile naturii (deci nu e chiar atît de inaptă cum o credea Lessing) : procedeul metaforic e mai vechi decît simţul pitorescului pur.

E drept, poeţii cei mai vechi nu ne înfăţişează mai niciodată în poezie natura pentru simplul ei aspect, ci numai ca pe un amănunt accesoriu, necesar pentru înţelegerea desfăşurării epice. „Pe malul Alpheei (zice Homer, în *Iliada,* XI), în capătul ţinutului Pylos, se află un oraş numit Thryoesse, zidit pe o stîncă foarte abruptă." Nenumărate pasaje asemenea se găsesc în *Anabasis* a lui Xenophon. Acesta mai ales, dacă îndrăzneşte să facă aprecieri asupra naturii, le face din cel mai utilitar punct de vedere : „...De acolo (zice el în cartea I-a) el (Cyrus) coboară într-o cîmpie mare şi frumoasă, bine udată şi plină de arbori de tot felul şi de vii, purtînd cu îmbelşugare floarea soarelui, şi melinum, şi meiul, şi grîul şi orzul..." Iată de ce e „frumoasă", pentru Xenophon, o simplă cîmpie [1]. În *Odiseea,* descrierile naturii sînt tot subordonate acţiunii epice, mai frecvente şi mai insistente. Ades, pentru sublinierea

[1] În acelaşi sens, Ch. Lalo spune : „Dans les chants rudimentaires des sauvages, et dans toutes les littératures primitives, dans Homère ou dans les chansons de geste par exemple une plaine n'est presque jamais admirée que pour sa fertilité et la richesse de ses cultures ; un homme que pour sa haute stature, sa vigueur ou son habilité" *(Introduction à l'esthétique,* p. 86). Excepţiile nu lipsesc, totuşi. Le-a subliniat mai ales Alex. v. Humboldt într-un admirabil capitol plin de erudiţie pasionată : „Naturbeschreibung, Naturgefühl nach Verscheidenheit der Zeiten und Völkerstäme", din al doilea volum al stufosului său *Kosmos.* E un capitol pe care mi-ar fi plăcut să-l citez aci, întreg, cu cele 24 pagini de note explicative şi bibliografie.

acestor descrieri se întîlnesc comparaţii sau metafore : „Neptun stîrneşte un val îngrozitor, înalt cît un munte. După cum un vîrtej risipeşte o căpiţă de paie uscate presărîndu-le ici şi colo, valul risipeşte bucăţile plutei" (c. V) sau : „Cînd soarele asfinţise şi noaptea îşi întinsese vălurile ei pe pămînt..." (c. IX). Procedeul folosit aci pentru a sublinia aspectele naturii e însă mai adeseori unul mai simplu decît comparaţia sau metafora ; e calificativul : „vîslele pătrund în sînul mării *vaste...*" „pescarul stă pe vîrful unei stînci *înaintate în mare...* scoate un peştişor ce *se zvîrcoleşte*"... etc. Descrierea insulei şi locuinţei lui Polifem este toată o serie de substantive însoţite de calificative care scot în relief particularităţile şi deci individualitatea obiectelor numite.

Cu totul altfel se prezintă inspiraţia poeţilor latini. Comparaţiile personajelor sau actelor lor cu date din natură abundă în Ovid şi în Virgil. Din Virgil e suficient să amintim de *Bucolicele* sale, sursă probabilă a „pastoralismului" secolului al 16-lea şi al 17-lea, el însuşi prelungire a clasicismului (să ne amintim de *Ameto* al lui Boccacio, de Orpheu al lui Angelo Politian şi de cei doi Pulci : clasicismul Renaşterii e peste tot asezonat cu gust pastoral) şi pregătire a romantismului. Dintr-însele pare a fi cules Rousseau rusticismul pe care l-a erijat în doctrină şi poezia peisajelor sălbatice şi stîncoase. Polifem al lui Ovid (în *Metamorfoze,* c. XIII) înamorat de Galateea, îi aruncă unsprezece comparaţii de laudă pentru frumuseţea ei şi şaptespreze comparaţii de mustrare pentru cruda ei rezistenţă. În pledoaria lui, compusă după cele mai bune reguli oratorice, îi aduce către sfîrşit mai multe răspunsuri anticipative la eventualele ei obiecţiuni. Astfel, zice el : „Da, n-am decît un ochi... dar soarele nici el n-are mai mulţi şi totuşi vede tot, de acolo".

A compara natura cu date și imagini din viața omenească sau cu obiectul pasiunii tale e un mijloc plastic, putem zice, chiar pedagogic, pentru a realiza o descriere, dar încă nu constituie un adevărat omagiu pentru natură. Atenția ți se îndreaptă în cazul acesta mai mult către ceea ce te stăpînește pe tine din interior. Prin comparație nu faci decît să mărturisești egocentrismul tău, să mărturisești că orice impresie dinafară îți redeșteaptă pornirile și sentimentele tale personale și deci acestea au pentru tine mai multă importanță decît aspectele naturii. Natura îți procură numai calea pentru a te întoarce spre propriile tale frămîntări.

Atuncea însă cînd, invers, pentru a descrie obiectul pasiunii tale recurgi la comparații din natură, omagiul adus naturii e incontestabil. Prin punerea obiectelor pasiunii în paralelă cu impresiile din natură, afirmi implicit natura ca deținînd „recordul" în totul, o prezinți ca prototip și ca sursă a celor mai puternice sentimente. Comparațiile pe care ni le dictează pasiunea își datoresc forța lor sugestivă faptului că întotdeauna cuprind o hiperbolă. Pentru a impresiona puternic printr-o comparație, atunci cînd vrei să descrii căldura excesivă a unei zile de vară, vei recurge la noțiunea de *foc*, care conține în gradul maxim atributul ce te preocupă. Cînd Polifem al lui Ovid vrea să descrie albul corpului Galateei, amintește floarea ligustrului (leușteanul), așa cum noi obișnuim să invocăm crinul, ca deținînd în gradul cel mai înalt atributul albului pur. Vorbirea plată a omului comun se mărginește în asemenea cazuri la superlative ; vorbirea măiestrită înlocuiește superlativele adjectivale sau adverbiale prin forma lor indirectă și bogată ; superioritatea intelectului se vădește întotdeauna prin proba unei vii activități, a unui neastîmpăr care revarsă pentru orice împrejurare cascade abundente, spumegate, nesecate. Intelectul redus e o albie largă, pietroasă

și uscată prin care abia se vede tîrîndu-se o scursură de apă adormită și mută.

Dacă forța metaforei se bazează pe o hiperbolă sau pe un superlativ indirect, rezultă de la sine că cele două planuri simetrice din care e clădită nu sînt de forță și de valoare egală : unul dintre termeni e destinat să primească un fel de iradiație din puterea celuilalt, deci e dat de la început ca fiind mai slab.

Dintre cele două imagini care iau contact într-o comparație sau metaforă, una are caracterul obiectiv, e considerată ca așezată pe primul plan pe arena conversației. Ea e prezentată ca *actuală*, pe cînd cealaltă este evocată *ad-hoc*, e elementul ce apare din culise ca să-i dea replica ; vine, deci, proaspătă, din subteranele „eului" și aduce cu ea întreagă atmosfera subiectivității. Termenul care servește de subiect gramatical în propoziție este termenul direct, primar, este *teza*, exprimă elementul pozitiv, dar pasiv. Din contra, termenul care servește de atribut gramatical e termenul „figurat", e figura însăși, e antiteza și exprimă elementul activ și subiectiv.

Cînd ambele sînt puse în contact, termenul subiectiv și activ suflă puterea sa asupra celui obiectiv, așa cum Iehova i-a dat lutului suflet din sufletul său prefăcîndu-l în Adam. Ceva era de la început comun între cele două imagini : pentru ca cele două imagini să aibă contact, trebuiau să posede atribute comune (și lutul din *Biblie* primise mai întîi aceeași formă ca Dumnezeu) dar forța, sufletul uneia vine de la cealaltă. Astfel, în metaforă, vedem licărind pe două planuri simetrice o aceeași forță vie, dar ea vine dinăuntru în afară și, după ce a fost pur subiectivă, o regăsim trăind totodată și-n lucrul pe care-l luăm drept obiectiv, real. Transmisiunea se face însă nu ca într-o operație de bancă, așa încît suma care a fost plătită

unui particular de către „Banca Românească" să nu mai poată fi în acelaşi timp disponibilă şi la „Crédit Lyonnais" care a dispus viramentul. Nu e transmisiune de obiecte cantitative şi material : ci e o transmisiune ca a vieţii din viaţă, ca a luminii din lumină, astfel că izvorul care a dat rămîne tot atît de bogat şi nu pierde nimic.

Atunci cînd natura devine termenul subiectiv, puterea şi frumuseţea ei devine cu adevărat recunoscută. Întrebuinţînd acest procedeu, poeţii au atras atenţia asupra ei, omagiind-o şi glorificînd-o.

Deci, insist : nu prin compararea aspectelor şi peisajelor „Naturii" cu imagini scoase din viaţa interioară, din cea socială, istorică, religioasă, literară etc., ci prin compararea acestora cu natura s-a cultivat simţul naturii şi s-a atras atenţia asupra ei.

Natura, văzută direct şi măgulită prin alţi termeni de comparaţie nu ajunge să-şi afirme niciodată pitorescul ei. Ea trebuie să treacă mai întîi în interior, să devină *ea termenul* de comparaţie, şi atunci se impune tot mai mult ca măsură, criteriu, exemplu, model sau „ideal" al lucrurilor frumoase din lume.

Aceasta ar însemna însă, curios, că pentru ca Natura să-şi poată dezvălui ochilor noştri pitorescul ei, devenind *ea* obiectul pasiunii noastre principale (aşa încît s-o luăm apoi ca model şi termen de comparaţie), ea trebuie să fi început tocmai prin a fi ceea ce nu era. S-ar părea că o contradicţie sau un sofism se ascunde aci. E întrebarea tocmai : care a fost procesul prin care, din simplu termen obiectiv şi indiferent, care pentru a fi descris se ajuta de alţi termeni de comparaţie, „Natura" a devenit ea idealul, primind omagiul locului de frunte ? Cum s-a trecut de la lipsa de interes pitoresc a primitivului, la tardivul sentiment al „Naturii" ?

Evoluţia nu poate fi explicată decît prin ceea ce istoriceşte şi etnograficeşte este cunoscut şi netăgăduit : atitudinea magico-religioasă a primitivului.

O mare eroare ar fi confuzia între adorarea religioasă a Naturii şi contemplarea ei estetică. Individul religios, care vede în Natură manifestarea unor forţe divine, nu priveşte niciodată Natura pentru interesul ce i-ar purta ei însăşi. Valurile mării, rodul holdelor, scînteierea stelelor, nu sînt pentru el numai slove din care se poate citi prezenţa zeilor, ci sînt perdelele dese care ascund pe zei, perdelele pe care el nu reuşeşte să le înlăture, deşi arde de dorinţa să vadă ce este-n dos. Ceea ce există în mod absolut şi etern este *Isis*, cu faţa voalată. Tot ce se vede din faţa ei e numai aspectul falacios şi stînjenitor pe care-l numim : „Natura".

„Fetişismul", formă de viaţă religioasă, ipotetic primitivă, în care obiectele naturii ar fi făcut ele direct obiectul adoraţiunii religioase, este o simplă presupunere bazată pe observaţii rapide, superficiale şi lipsite de metodă ştiinţifică. Fetişismul de acest fel se pare că niciodată n-a existat : obiectele naturii n-au fost niciodată considerate ele însele ca divinităţi, ci numai ca atribute sau posesiuni, ca manifestări, ca adăposturi sau produse ale ei. În marea sa operă *Völkerkunde*, Fried. Ratzel zice : „Nicht die Sache, sondern der Gehalt oder die Wirkung, die ihm beigelegt wird, ist eben das Ausschlaggebende beim Fetisch ; und man ist oft geneigt, etwas Auszeichnendes in der Vernachlässigung alles Äusserlichen zu Gunsten des Kernes, nenne man ihn Gott oder Teufel, zu sehen" (vol. II, p. 49 ; ed. II, 1895). Totemismul — după Frazer, Durkheim şi P. W. Schmidt — nu e fetişism şi nu cuprinde un sens religios, ci mai mult magic. Totemul e obiectul unor obiceiuri pe care le putem considera ca ritualuri, dar nu e niciodată obiectul unei veritabile adoraţii, al unei intense atitudini

axiologice. Ce „valoare" i s-ar putea recunoaşte totemului ? Nici cea morală şi, în tot cazul, nici cea estetică, ci, cel mult, o valoare de utilitate de tip social („economică", într-un sens, chiar genezică uneori şi poate ades corespunzînd scopului confuz şi subconştient de „garantare a conservării şi unităţii grupului").

Divinitatea, principiul nevăzut care s-a părut că la unii primitivi ar avea caracter impersonal, dar care, cu toată materialitatea aspectelor sale, este, în ultimă analiză, *totdeauna spiritual*, neputînd fi surprinsă în pura sa esenţă, ci numai în formele pe care le împrumută lumii materiale, în arborii pădurilor, în focul cerului, în buruienile cîmpului ori în trupul animalelor în care se încarnează, nu e cunoscută concret decît sub aceste „pseudonime sau travestiri".

Dar primitivul este stăpînit de nevoia şi de dorinţa de a-şi apropia divinitatea pentru a o influenţa, pentru a exercita asupra ei ingerinţe, fie „antropopatice", fie „coercitive" (cu termenii lui Leuba). De ce ? Pentru că ea deţine cursul cauzalităţii universale ; pentru că ea ţine cheile ce descuie abundenţa recoltelor şi încuie groaza epidemiilor, descuie şansa victoriei în război şi împiedică dezlănţuirea uraganelor, înecurilor şi cutremurelor.

Condus de aceeaşi profundă înclinare de a vedea în producerea unei simple aduceri-aminte începutul realizării concrete ; stăpînit de confuzia limitelor dintre subiectiv şi obiectiv, aşa încît ia reprezentarea simbolică drept prezenţa efectivă, primitivul reproduce aspectele curente pe care le atribuie divinităţii şi pune astfel mîna pe un mijloc ingenios de a ţine divinitatea la discreţia incantaţiilor magice.

Nici o altă intenţie nu poate să fi determinat pe primitiv de a se strădui şi de a se exercita în mod îndărătnic întru dobîndirea meşteşugului desenului decît credinţa sa vînjoasă că prin posesiunea sau manipularea unei reuşite

efigii a lucrurilor ele intră în mîna sa, sub cîrma propriei sale voinţe. Cu atît mai mult interesul creşte cînd e vorba de a poseda efigia unui obiect care la rîndul său serveşte de „pseudonim" al divinităţii sau al forţelor supreme. Desenele preistorice, ca bizonul sau mistreţul din grota de la Altamira sau renii de la Font-de-Gaume, dovedesc un exerciţiu stăruitor şi îndelungat, iar nu numai simpla intenţie de joc a unui diletant neocupat. Cîtă sforţare şi exerciţiu îi trebuie unei persoane, de cînd a luat prima dată creionul în mînă şi pînă reuşeşte să execute un desen tot atît de onorabil ca acestea ? Şi nu sînt oare persoane moderne, instruite, care, de fapt, nu parvin niciodată să execute desene de acelaşi grad de perfecţiune ? Putem oare bănui cîtă trudă, cît dor intens sau cîtă teroare a costat dobîndirea unei dexterităţi atît de înaintate ? Aci a fost începutul, în orice caz. Dar *numai începutul* sau, mai bine-zis : *ocazia.*

O dată ce copia plastică a obiectului din natură a fost realizată, primitivul s-a găsit în faţa a două planuri simetrice : de o parte unul purta într-însul obiectul real, de alta celălalt ţinea obiectul în efigie. Cîteva trăsături, cîteva linii sinuoase, cîteva proporţii şi direcţii, alcătuind „formula" proprie sau „ecuaţia" individuală a obiectului, se găsiră astfel faţă-n faţă, una pe piatră, alta în „Natură". Subzista într-însele ceva comun care constituia o unitate de sine stătătoare, un principiu ascuns al formei aparente, un suflu ocult care persista pe deasupra schimbărilor de mijloace : ren viu, turnat în carne şi oase, şi ren figurat, zgîriat pe o faţă de corn, dar tot *ren* în ambele, păstrînd nealterată formula sau esenţa „renului".

Raportul de simetrie, stabilit astfel între obiectul din „natură" şi obiectul din reprezentarea sau copia plastică, e un raport de tip intermediar celor cunoscute pînă acum. El stă la mijloc, între simetria plastică sau sensibilă şi si-

metria ideală sau conceptuală. Stă la mijloc, pentru că ambii termeni pot să cadă simultan sub simțuri. Dar cînd renul viu fuge sau moare și prezența sa încetează de a mai fi posibilă, efigia servește ca mărturie despre vechea sa prezență. Contemplarea copiei plastice servește de stimulent pentru deșteptarea imaginii obiectului din natură.

Prin procesul acesta, ocazionat de redarea naturii în desen, pictură sau sculptură, Natura încetează de a fi ea simplul mijloc pentru deșteptarea altor mijloace, ci, dimpotrivă, comparînd copia cu natura, aceasta devine modelul, devine ea prototipul, devine ea termenul de comparație. Din „fost-prilej", ce servea numai pentru a evoca alte imagini, din simplu lacheu ce servea numai pentru a da drumul invitaților să intre în casă, ea devine invitatul de mare cinste pe care „copia după natură" îl servește și-l invită în cîmpul conștiinței. După cum, odinioară, simplul fapt de a poseda sclavi constituia o condiție suficientă pentru a fi bine văzut în societate, astfel Natura, obținînd în sclavia sa o „copie", se înalță la rangul de stăpîn. Copia e sluga care-i dă calitatea de stăpîn și o înnobilează, așa cum singur faptul de a avea un discipol îți dă calitatea de maestru.

Copia după natură, modestă și mediocră străduință pur tehnică, ne-a obișnuit ochiul să descopere în lumea înconjurătoare „motive" sau „unități" frumoase. Și pînă acolo se întinde această datorie a naturii față cu sluga ei, încît niciodată, fără excepție, nu admirăm și nu contemplăm natura în elementele sau în peisajele ei decît ca pe o pictură sau ca pe o altă redare plastică *posibilă*. Astfel, în dosul Naturii, întrevedem totdeauna copia ei, căci numai prin posibilitatea de a fi copiată îi găsim valoarea ei estetică. De fapt, admirăm poate mai mult natura atunci cînd o vedem executată pe pînza artistului, după cum admirăm mai mult pictura peisajului atunci cînd privim natura în

„pitorescul" ei. De cîțiva arbori în plină cîmpie vei putea spune: „parcă e un peisaj de Corot sau de Rembrandt". În fața furtunii marine, în fața căderii de ape sau în fața altor peisaje unde domină aspectul luciu al elementului fluid, vei evoca pe Ruysdael. Atunci pictura e superlativul către care natura îți pare că rîvnește. Dar cînd, spre a omagia pe pictor, găsești că opera sa egalează natura, atunci natura devine superlativul, devine culmea către care opera de artă se ostenește gîfîind, fără a ajunge niciodată.

Tot pentru aceleași motive, muzica descriptivă e un omagiu adresat naturii, dar e o scoborîre de prestigiu pentru muzică. Ea pune muzica la remorca naturii, pe cînd nu poate exista un omagiu mai înalt adresat muzicii decît faptul de a afirma că fiece zgomot al naturii aspiră spre muzică, pretinzînd că descoperi armonii muzicale în orice foșnet al pădurii, în orice cădere de ape, în orice huruit de roată sau tropot de cal.

De ce?

Pentru că ceea ce e numai imagine mintală, evocată *prin comparație*, ca și-n cazul metaforei, are pentru spiritul nostru totdeauna mai multă valoare și autoritate decît concretul rău cioplit de simțurile noastre brute.

Pentru că *mintalul*, prin definiția sa și prin definiția noastră ca oameni, *ne apare ca superior realului*. Realului îi judecăm valoarea prin spiritul nostru. Implicit, spiritului îi acordăm întîietate. Altfel n-am avea încredere niciodată în el, n-am putea gîndi și aprecia nimic și posesiunea unui spirit ne-ar fi cu totul de prisos.

XX

FRUMOSUL ŞI SPIRITUALITATEA

Arta şi frumosul sînt creaţie exclusiv spirituală. Natura nu devine frumoasă şi nu devine obiect de artă decît filtrîndu-şi concretul ei prin sita interiorităţii noastre şi spiritualizîndu-se complet. Înălţimea şi valoarea realizărilor artistice s-ar putea măsura prin gradul de interiorizare pe care l-au atins elementele împrumutate din Natură pe cale senzorială. Cu cît procesele interioare şi-au sedimentat peste datele concrete mai multe adausuri subiective, cu cît elaborarea interioară a fost mai activă şi cu cît adausurile subiective ce i s-au servit erau ele însele produsul unor mai bogate, mai variate şi mai îndelungate aluviuni de cultură şi de viaţă spirituală, — cu atît este mai mult de gîndit, de înţeles şi de trăit într-o operă de artă. Altfel ? Cît poate să vadă un nou-născut într-o monedă din timpul lui Pericle ? Cît vede el chiar într-o bancnotă americană modernă ? Cu totul alt conţinut sufletesc e pus în mişcare, agitat, evocat de către o bucăţică de lemn sfînt în adîncul conştiinţei unui creştin evlavios decît într-al unui vrăjitor tasmanian. Cît înţelege „pisica, dintr-un calendar" ? Dar cît

vede Becquerel într-o simplă rază strecurată prin spectroscop ?

Desigur, opera de artă nu va fi tot atît de gustată de spiritele în care secole întregi de cultură n-au turnat încă nimic.

Se zice că sobele noi-nouţe nu încălzesc atît de bine ca sobele în care a mai rămas ceva cenuşă din alte ierni. Realitatea goală, ca şi ele, n-are, de fapt, destulă putere să ne încălzească. Nimic inteligibil şi nimic frumos nu zace într-însa cît timp spiritul nu i-a turnat sens şi unitate din sine însuşi. Ochii pot privi aiuriţi, dar va fi inutil atît cît mintea nu procură material de comparaţie şi de percepţie. Poate că-n înţelegerea oricărei impresii sensibile se petrece acelaşi proces ca atunci cînd, pentru a aprecia un peisaj actual, trebuie să-ţi aminteşti unele picturi văzute altădată. În orice percepţie este o metaforă şi, deci, un început de contemplare estetică, pentru că : *„Nihil est in sensu quod non antea fuerit in intellectu"*.

XXI

REALISM

(Pietroaiele lui Puck)

Bufonul lui Oberon, Puck, spiritul nebunatic care pribegeşte noaptea şi-i rătăceşte pe drumeţi, care sperie fetele din sat, necăjeşte gospodinele şi face să dea laptele în foc, Puck petrece de obicei delicios cu suficienţa minţii omeneşti.

El îmbracă iluziile optice (şi prejudecăţile) în togă de judecători severi, le dă glas de tunet şi priviri ce te încremenesc. Încrezători, noi ne plecăm genunchii, intimidaţi de maiestatea înfăţişării lor. Atunci, Puck cu degetul cel mic le rupe şi toga şi maiestatea, ca pe o pînză de păianjen. Iar în faţa noastră, pe estrada către care ridicăm ochii smeriţi, apar tremurînd nişte biete făpturi zdrenţuite şi costelive, ce se topesc străvezii şi cer iertare miorlăind.

*

Realism — cuvînt tăiat în bronz, sunător, greu şi masiv. Izvor inepuizabil de certitudine, linişte şi odihnă.

Realismul e mai întîi încredere. E, apoi, încredere în ceva. Dar, în ce ? De nu s-ar amesteca Puck ! Dar Puck

se amestecă, se ascunde el însuşi sub bronzul realismului şi emite decrete regale plastografiate.

I s-a încredinţat, odinioară, magazinul conceptelor universale, confecţionate după reţeta gîndirii omeneşti. După un faliment „de longue haleine", a fost numit (de secolul lui Bacon de Verulam) : „trésorier général" în lumea simţurilor. Aci se hrăneşte din naivitatea universală, duce de nas Ştiinţa şi se culcă plin de noroi în alcovul Artei.

Originar, realismul în artă e servilismul conştiinţei faţă cu ceea ce, dincolo de ea, există : ca existenţă dată, sigură şi indelebilă. Dar ce e dincolo ? În lipsă de altă informaţie : simţurile decid.

Realismul în artă trebuie să se reducă la imitaţie, la înregistrare şi transcriere. „Frumosul e natura însăşi ; de vrei să-l capturezi, captureaz-o. Tot cît îţi scapă ţie din conştiinţa ta despre «natură», e totodată o păgubire a artei. Prinde «natura» şi o leagă ; disecă şi analizează-i măruntaiele ; observă şi numără. Nu-i obiect de artă decît ceea ce există. Vrei să ştii ce există ? — Foloseşte-te de ştiinţă..." dar ştiinţa o duce Puck de nas şi i-a trucat vederea : nu poate să vadă lăuntrul, vede tot cu ochii cei pentru împrejur.

Judecători trucaţi, sentinţe măsluite.

Lumea realismului e alcătuită din pietroaie solide şi inerte, din care atingi numai suprafeţe. Sparge pietroaiele spre a le scotoci lăuntrul : consternat, găseşti iar numai suprafeţe, mute ca nişte oglinzi aburite. Sparge mai departe, despică, sfarmă : suprafeţe, suprafeţe, numai suprafeţe ascunzînd mereu acelaşi neant obsedant al impenetrabilităţii.

Puck !

Deschizi ochii în tine însuţi şi constaţi, cu candoarea lui Descartes, că : exişti.

Această existență a ta, Puck se străduiește, îndrăznet și dibaci ca un prestidigitator, să ți-o ascundă, să ți-o astupe, imediat.

Dacă totuși reușești să ți-o descoperi, mascată de farsele lui, atunci o recunoști că e alta decît a pietroiului. Penetrabilă, ea te primește în miezul ei nespațial. Aci surprinzi voința și tendința ; aci surprinzi conștiința, ca o arteziană de melodii și lumină, ca o beție neîntreruptă de neîntreruptă creație. Ai scăpat de jocul inutil și falacios al suprafețelor. Ai descoperit Viața.

Vrei să știi ce există ? Alege între oglinzile aburite ale lui Puck și arteziana miraculoasă în care te simți trăind.

Dar dacă ceea ce există în tine e peste tot și dacă aceasta e unica realitate pe care o poți afirma, atunci realism și misticism sînt unul și același lucru.

Iar în artă, ce vei imita și ce vei copia ?

Imitația e o realitate nouă, copia e un gest de creațiune. Dar astfel, tocmai creînd, cea mai nebună fantasmagorie artistică nu face decît să repete, să copieze „natura" veșnic creatoare. Un realism consecvent cu sine însuși nu poate refuza nimic din ceea ce viața interioară *realizează.* Visuri, fantome, capricii sînt realități interioare. Imaginație, aspirație, ipoteză, ideal se amestecă toate, profund, în actele noastre zilnice, în judecata noastră despre lucruri, în însăși urzeala lumii „reale" pe care o trăim. Atunci, fatal, noțiunea realismului, dusă pînă la capăt, devine altceva decît ea însăși. Pietroaiele realismului se volatilizează.

Iar Puck nu rîde decît de cei ce se sprijineau cu toată nădejdea pe ele.

XXII

BIOLOGIE ȘI ESTETICĂ

Jouffroy afirma răspicat că „frumosul" nu e în materie și că materia nu intră cu nimic în compoziția „frumosului".

Să ne amintim că același lucru se afirmă azi hotărît și despre fenomenul vital, așa cum vorbeam puțin mainainte.

Dintr-această singură coincidență nu s-ar putea scoate, firește, nici o concluzie. Dar coincidențele în același sens sînt numeroase. Prea regulate urme vin dinspre aceeași tufă : *hic jacet lepus.*

Viața și frumosul sînt de aceeași esență.

Estetica e o biologie.

Iată o afirmație care ar putea face pe toți idealiștii să se îmbolnăvească de gălbenare.

Dar adaug la aceasta o alta : *Biologia e o estetică.*

Acum, pot muri de gălbenare realiștii.

Dar, trebuie să ne înțelegem. Dacă prin biologie înțeleg acea știință care studiază viața în genere, fără a alunga de la masă faptele de ordin spiritual ; dacă prin biologie înțeleg acea știință care caută definiția și particu-

laritățile vieții fără a se opri la formulele fizico-chimice care explică organismul, dar nu explică viața, atunci idealiștii se pot vindeca de gălbenarea lor nemotivată.

Realiștii nu se pot însă vindeca : boala lor n-a fost provocată de indignarea lor împotriva ereziilor idealiste, ci a fost numai agravată. Boala lor e o tristă gălbinare congenitală : ei văd totdeauna totul în culoarea bolii lor și se complac și cred într-însa ca într-un „absolut" încîntător.

Materialismul : împotriva naivităților vechii metafizici s-a ridicat cu război o altă metafizică atît de naivă încît crede că ea ar fi nemetafizică.

Realismul : împotriva iluziilor s-a ridicat o iluzie atît de naivă încît crede că ea e o realitate absolută.

J. Second spune : „Le réalisme, tout objectif en principe, se contredit doublement en ce qu'il est contraint de faire du monde des choses un monde d'impressions subjectives et, d'autre part, en ce qu'il rejette, comme verbale, cette vie intérieure qu'il suppose, précisément en raison de son caractère ineffable".

*

Un autor german, Ernst Weber, într-o carte care iese din comun și al cărei titlu mare e *Aesthetik*, tratează despre un sistem de educație și instrucție, așa cum subtitlul cărții te lămurește, dacă vrei : „...als pädagogische Grundwissenschaft". E un tratat de estetică, într-adevăr, dar de estetică a educației : practica pedagogică fiind o *artă,* cere orientarea din partea unei Estetici. Există, într-un anumit sens, o strînsă înrudire între știința educației și legile esteticii. Atît arta cît și educația, pentru desăvîrșirea lor, se servesc de „simulația jocului" ; atît una cît și cealaltă se întemeiază pe anumite valori și premise etice, atît una cît și cealaltă urmăresc idealul. De asemenea, procedeele artis-

tului și ale pedagogului sînt conduse de un număr de norme fundamentale și anume tocmai normele pe care Volkelt le distinge ca aparținînd activității artistului. Ernst Weber studiază în special activitatea educatorului în ordinea didactică : dar ceea ce se poate spune despre învățămînt, în special, se aplică educației în genere : „In der Praxis ist kein Unterricht ohne gleichzeitliche erzieherische Wirkung möglich".

Se poate spune deci că : legile educației sau ale dezvoltării sufletești sînt identice cu legile Esteticii.

De altă parte însă, legile educației sînt legile biologice.

Aceasta e ceea ce înțelege Comenius prin „conformarea cu Natura", principiul fundamental al didacticii sale. „Natura" lui Comenius e, de fapt, „Viața", iar procedeele naturale sînt cele conforme cu legile biologice ale dezvoltării. „Natura (zice el, de exemplu) își începe creațiile sale cu formarea contururilor generale și termină cu particularitățile." Iar ca ilustrare a legii acesteia : dacă natura vrea să formeze din ou o pasăre, atunci nu-i formează mai întîi un organ complet, apoi altul, ci încălzește întreagă masa oului, îi formează vinele și un centru, iar toate părțile se dezvoltă treptat și paralel. E aci legea pe care biologia o numește a epigenezei și aceea pe care Eug. Rignano a numit-o : a centro-epigenezei.

E interesant de observat că între faptele cu care Comenius ilustrează fiecare dintre regulile de procedare ale naturii (adică cele biologice), afară de cel referitor la formarea pasării în ou (exemplul căruia-i dă totdeauna prioritate). *Didactica magna* citează regulat și chipul cum această lege este aplicată de grădinarul care altoiește arborii sau supraveghează creșterea vlăstarelor, apoi de arhitectul care construiește o clădire, de pictorul care execută un tablou și de sculptorul care cioplește o statuie. Comenius vede astfel că realizarea unei opere arhitectonice

sau de artă plastică se desfăşoară după aceleaşi legi ca şi creşterea vlăstarilor sau ca şi dezvoltarea embrionului în ou.

Biologia şi Estetica sînt ştiinţe care se ocupă de un acelaşi proces, în mediuri materiale diferite. Numai aşa e posibil ca educaţia să se poată conduce şi de una şi de alta.

*

Activitatea artistică, construcţia operei de artă nu poate să decurgă decît după unele legi care sînt în acelaşi timp legile vieţii. Arta e o latură a vieţii. Dacă viaţa n-ar fi existat, unde ar fi fost arta şi de unde ar fi izvorît ?

Creaţia artistică e un mod de activitate. Biologia modernă, cu Bunge, Rindfleisch şi Pauly, ştie că activitatea este însăşi viaţa, deci legile estetice trebuie să-şi aibă rădăcina ultimă în unele legi ale biologiei generale. Nu e necesar de fel ca aceste legi să aibă caracterul fizico-chimic, dimpotrivă, după cum am mai spus-o, dacă legile biologiei generale (adică tocmai condiţiile inevitabile şi indispensabile ale vieţii în genere) s-ar reduce la unele date fizico-chimice, ele n-ar putea fi aplicate vieţii interioare. Cursul vieţii cuprinde evocarea imaginilor, filiaţia lor, evoluţia şi deformaţiile lor, cuprinde procesele de gîndire, procesul de înţelegere, procesul deciziei voluntare sau atitudinea axiologică. Toate acestea sînt date cu caracter pur subiectiv, dar existenţa lor nu o putem nega — după cum se ştie — fără a cădea în absurd şi fără a provoca dezorganizarea ştiinţei însăşi. Şi cum acestei vieţi subiective nu-i putem refuza calitatea de : Viaţă, trebuie să-i recunoaştem un număr de legi şi particularităţi comune cu viaţa organică. Numai ştiinţa acestor caractere comune e *biologia cea mai generală*, şi numai în această biologie generală putem căuta fundamentele esteticii. După o afirmaţie a lui

Victor Basch (în *Revue de métaphysique et de morale*, 1931, p. 366), legile frumosului sînt legile spiritului. Dar dacă legile spiritului sînt expresii speciale ale legilor Vieţii în genere, iată iarăşi aceeaşi concluzie : *legile frumosului şi ale artei sînt legile vieţii.* Nu mai e, deci, de mirare că frumosul place vieţii, că atrage şi delectează pe fiinţa vie, dacă el reafirmă, de fapt, condiţiile ei de existenţă.

Viaţa constructoare de corpuri organice, de ţesuturi vii şi de aparate fiziologice e totodată şi constuctoare de opere de artă.

Nu e vorba aci de o entitate metafizică, de o zeitate nevăzută care, asemenea „sufletului lumii" (al lui Schelling), deschide cu o mînă corolele florilor, iar cu alta conduce penelul inconştient al artistului scufundat într-o stare de inspiraţie ce seamănă leit cu starea cataleptică a „mediului" spiritist. E vorba aci de un fenomen, de un fapt comun. E vorba că şi unele şi altele sînt fapte de viaţă, fenomene vitale.

De aceea opera de artă nu va putea fi niciodată realizată decît prin intervenţia, prin acţiunea fiinţei vii : *„Omne vivum ex vivo"*. Opera de artă e un organism viu ca şi corpul unui lepidopter, al unui chelonian sau al unui fir de iederă.

S-a scris mult în acest sens, de la Brunetière la Waetzoldt, şi s-a arătat insistent că orice invenţie sau creaţie mintală e un proces de viaţă, deci un segment al vieţii (ca şi oricare individ organic care, de fapt, ţine de „viaţă" numai prin latura *funcţională* a fiinţei sale), aşa încît e mai simplu şi mai expeditiv să repeţi demonstrarea decît să înşiri bibliografia chestiunii.

Opera de artă e fiinţă vie, dar ca şi noi înşine : nu prin materialul în care transpare ochilor noştri, ci prin sensul, prin semnificaţia, prin ideea ei. Ea trăieşte în cel ce o creează şi se multiplică în spiritele celor cărora li s-a

comunicat conținutul ei spiritual. Paul Barth zicea că „educația e funcțiunea reproductivă a societății" ; e și mai adevărat că procesul de comunicare e propagarea sau reproducerea acestor ființe pe care le numim opere de artă și creații ale culturii. Elementul material, ca pînza tabloului și paleta proiectată pe el, nu e partea vie, nu e sufletul operei de artă, ci e exact ceea ce într-o sămînță e depozitul de amidon, celuloză și infima cantitate de proteine. Cu totul altceva decît materialul este însă *viața latentă* „din" embrion, adevăratul sens și adevărata *valoare* a seminței.

XXIII

ÎNTRE BIOLOGIE ȘI PEISAJ

„Fără entuziasm, nimic nu poate fi dus pe calea dreaptă a artei" — spunea Schumann într-un aforism al său, după ce la fel vorbise și Hegel [1]. E aproape un loc comun aci : nimic trainic nu se clădește fără a se căli în flacăra iubirii. Tot ce apare nou în lumea noastră omenească, toată varietatea în care se arată științele și artele, industria și credința, e o multiplă izbucnire caleidoscopică a uneia și aceleiași lave clocotitoare din cel mai întunecat adînc al ființei noastre.

Dar aceeași minune pe care, cînd creează lucruri eterne, o numim „entuziasm" și „iubire" — aceeași minune o numim, simplu : „viață", atunci cînd o vedem deschizîndu-se avid în privirea mugurilor, încolăcindu-se peristaltic în mersul rîmei, fîlfîind proteguitor în aripile cocorilor.

Iubire și viață sînt, metafizic, unul și același lucru. Iubirea e mișcarea vieții asupra sa însăși, e tocmai gestul și

[1] Vezi : Hegel, în ***Vorlesungen über Philosophie der Geschichte :*** „...So müssen wir überhaupt sagen dass nichts Grosses in der Welt ohne Leidenschaft vollbracht worden ist" (Einleitung. b.).

caracterul distinctiv al vieţii. Nimic altceva pe lume nu se caută pe sine, nu-şi este scop sieşi, decît singură *viaţa.* Fiziologia vremii noastre o reduce la un număr de procese într-a căror denumire stă totdeauna vocabulul grecesc : *auto.* Viaţa e, astfel, auto-conservare şi auto-construcţie, e auto-adaptare, auto-dirijare şi auto-propagare. Chimia biologică, mai sobră (pentru că are orizontul mai îngust) se foloseşte de o singură formulă : „auto-cataliza". E vorba aci de „proprietatea" pe care „materia vie" o are de a converti în substanţe identice sieşi unele substanţe eterogene ale mediului său înconjurător, şi această convertire are loc prin simpla ei prezenţă, prin simplul ei contact.

Dar dacă procesul vieţii e „auto-cataliză", aceasta înseamnă că trăsătura sa distinctivă este tocmai impulsiunea de a pătrunde tot mai departe şi mai adînc în materia inertă, de a se întinde, multiplă, pretutindeni, pînă ce lumea întreagă va fi toată numai viaţă.

Au făcut unii o apropiere între propagarea vieţii şi propagarea focului. Dar focul îşi mistuie şi distruge substanţa în care pătrunde, făcînd-o pentru totdeauna inaptă de a-i mai servi. Focul îşi surpă singur, treptat, posibilităţile de a mai reveni şi a mai retrăi. Focul se comportă ca şi cum s-ar urî pe sineşi ; sinucigaş, distruge tot ce-i aparţine spre a reuşi să se distrugă şi pe sine. Dimpotrivă, viaţa cucereşte spre a-şi face, din cucerirea sa, arme noi pentru alte cuceriri.

Viaţa se vrea pe sine : e în lumea concretă singurul lucru care poate voi ; şi, voind, nu vrea altceva decît să poată voi nesfîrşit. În orice tendinţă a vieţii nu este altceva decît tendinţa spre viaţă, iubire de viaţă. Orice tendinţă e iubire şi orice iubire e tendinţă. Cel ce iubeşte viaţa, vrea viaţa, vrea o formă oarecare a vieţii. Proteică, multicoloră, neastîmpărată, viaţa în tendinţele ei îmbrăţişează toate formele şi toate posibilităţile.

Infinit variată şi totuşi identică cu sine însăşi, viaţa conţine astfel paradoxul în chiar esenţa ei. Ca tendinţă şi iubire, ea poate ajunge pînă la a iubi negaţia iubirii, dar aceasta e tot iubire şi tot viaţă. Ea poate tinde la negaţia tendinţei, ca stoicismul, într-un fel, sau ca budismul într-altul, dar şi tendinţa de a nega tendinţa e tot tendinţă şi tot viaţă.

Iubirea de viaţă, fără de care viaţa ar fi un neant, e cauza profundă a iubirii reciproce dintre oameni. Iar iubirea de oameni, fundament al vieţii sociale, e manifestarea culminantă a iubirii fiecăruia dintre noi pentru viaţa sa proprie.

Iubeşti pe cel care reprezintă aceeaşi formulă de viaţă ca şi tine, aceeaşi ecuaţie. Pe cel ce reprezintă în grad înalt manifestarea propriei tale vieţi, îl vrei viu ; îl vrei să continue a fi, pentru că te vrei pe tine însuţi, vrei ca ecuaţia ta de viaţă să fie cea care persevereză prin toată vijelia existenţei.

În genere, însă, nu iubim viaţa aşa cum e, aşa cum apare, aşa cum „realitatea" ne-o vîră-n ochi. Realitatea nu cuprinde „viaţă", ci scrum al clipelor trecute, mumii prin care viaţa a trecut şi le-a dat o formă. Realitatea îţi dă *forme,* şi acolo unde sînt forme a putut să fie şi viaţă. Dar viaţa nu e formă, ci proces care creează forme. Aş putea spune că în dosul formelor se poate ascunde viaţa, dar aceasta numai dacă e permis a se spune că în dosul rîului se ascunde izbucnirea izvorului.

Viaţa e numai act şi numai succesivitate.

În succesivitatea ei de torent, viaţa smulge secţiuni transversale de-ale trecutului : momente ce apar ca opriri în loc. E conştiinţa realităţii. Ea nu e posibilă decît acolo unde nu mai este nimic actual, căci actualul e act, e succesivitate şi nu îngheţare într-o formă fixă şi stabilă. De aceea, viaţa în ea însăşi nu e *realitate.* Existenţa ei e însă

mai profundă și mai pozitivă decît a realității cunoștibile. Ea e pentru noi unica existență pe care o putem afirma, pentru că afirmînd-o sîntem identici cu ea însăși.

Viața nu e realitate, pentru că nu e stare, ci e mai mult de aceeași natură cu idealitatea, care e o culminație a tendinței... Cu atît mai mult se pot afirma idealitatea vieții sau raporturile ei cu idealitatea, cu cît idealul n-ar exista dacă viața n-ar fi pe lume. Idealitatea fiind o înaltă potențare a vieții, trebuie să fie ambele de aceeași natură.

De aceea, de fapt, *nu iubim viața așa cum este* (Heraclit spune că ea, și lumea întreagă, nu este, ci numai : *devine), ci așa cum tindem s-o trăim. În iubirea de viață este cu mult mai mult iubirea de ideal decît de real.* Nu iubim ceea ce este, ci ceea ce tindem să devenim noi înșine.

De asemenea și în ceea ce realitatea ne dă ca ungher al ei însăși, ca *peisaj*, iubesc ceea ce pare că ascunde în sine o misterioasă formulă a propriei mele vieți [1], o curbă, o asimptotă de aceeași ecuație ca mine însumi. Iubesc în natură, cum s-a spus de atîtea ori, o proiectare a „eului" meu („le paysage est un état d'âme"), dar nu „eul" în ceea ce are el efectuat, întîmplat și definitiv țintuit pe harta trecutului, ci în ceea ce e încă tendință și aspirație ; nu în ceea ce *este*, ci în ceea ce *trăiește* ca „eu" al meu. De aceea, în orice iubire de natură este cel puțin o nuanță de personificare, adică : recunoașterea în afară a unui reflex

[1] De aci credința multor autori, exprimată, de pildă, de St. Marc-Girardin : „L'homme ne s'intéresse qu'à l'homme. La nature elle même ne nous plait que lorsqu'elle est animée par nos émotions ou par nos reflexions : laissée à elle seule, elle languit et perd son charme. Ce que nous cherchons dans la nature, ce qui nous attire, c'est le rapport que nous sentons entre elle et nous... L'océan sans vaisseaux a beau s'agiter, il n'attire qu'à moitié l'intérêt, parce qu'il lui manque alors, si je puis ainsi dire, le mouvement moral, le seul qui émeut l'âme" *(Cours de littérature dramatique.* Tome premier, p. 55, 1878).

din ceea ce găsim în noi înșine. În noi înșine găsim viața sub forma de „eu" sau de persoană. Iubesc natura cînd îi atribui caracterul de prelungire a persoanei mele. Iar dacă în mine și în peisajul din afară văd unduind aceeași viață pe care o vrem universală și eternă (pentru că viața din mine și de pretutindeni, prin „instinctul său de conservare", se voiește universală și eternă), sentimentul unei misterioase comunicări dintre „eu" și „non-eu", dintre mine și natură, întovărășește întotdeauna iubirea de natură precum întovărășește și neînlăturabila ei condiție : personificarea.

Dar iubirea noastră pentru viața dinafară de noi nu știe să se manifeste clar și deplin decît ca o formă a iubirii de oameni. Însuflețim deci natura și o personificăm pentru a intra într-un imaginar raport social cu ea [1].

E greșit însă să credem că, personificînd-o, îi acordăm o viață ca aceea pe care, între pereții laboratoarelor, o vedem redusă la simple tropisme și afinități chimice. Conștiința noastră, din care izbucnește procesul estetic al iubirii de natură, nu găsește în sine nici cea mai mică bănuială despre un proces fiziologic din cele ce se studiază la microscop sau în eprubetele cu reactivi. Conștiința artistului acordă naturii, în primul rînd, viață spirituală asemenea cu a sa însăși pentru a se contopi cu ea și a se prelungi pe sine peste limitele arbitrare pe care i le impune corpul.

Aceeași aspirație către o spiritualitate universală și ilimitată este deci și izvorul iubirii de oameni, și izvorul iubirii de natură.

[1] Un autor belgian, Eugène Dupréel, exprimă ideea aceasta în chipul următor : „Dès qu'un objet quelconque et perçu comme beau, il s'établit entre cet objet et celui qui en saisit la beauté un rapport qui présente avec le rapport social les plus profondes analogies" (v. *Le Rapport social. — Essai sur l'objet et la méthode de la sociologie.* — Paris, Felix Alcan, 1912, p. 99—100).

XXIV

INTERESUL EPIC

Întrebuinţarea poetică a unui material de imagini cules din viaţa socială dă poeziei caracterul epic. Eposul antic, implicînd la origine, întotdeauna, versificaţia, iar mai tîrziu identificîndu-se cu întreagă naraţiunea, nu putea conţine de atunci înainte decît teme care să reprezinte spiritul vremilor. Cînd cele mai mărunte dintre faptele cotidiene sînt înţelese numai prin inevitabilul amestec al duhurilor rătăcitoare şi tiranice, al agenţilor invizibili cu forţe miraculoase şi cu toane copilăreşti, ca un „Manitú" mexican sau ca un „Orenda" irochez, cum s-ar putea ca tocmai faptele de cel mai captivant interes, pe care şi le povestesc aceiaşi oameni, să fie lipsite de concursul aceloraşi laitmotive, de-al aceloraşi explicări, adică de al aceleiaşi ideologii ? De aceea miraculosul, îmbrăcat într-o specială mitologie, e nelipsit din vechile epopei. De aceea epopeea medievală — romanul cavaleresc — recurge la miraculosul creştin, la supravieţuirile păgînismului german şi la ocultismul vrăjitoresc al aceloraşi vremuri.

De aceea epopeea modernă, cînd şi dacă mai păstrează „miraculosul", îl construieşte cu concepţiile spiritismului,

misticismului, divinaţiei, telepatiei sau avatarului, sau cu ajutorul aşa-numitelor utopii ştiinţifice în genul lui Wells sau Rosny. Adeseori, însă, ea este o broderie pe alte ideologii, mai mult sau mai puţin opuse miraculosului şi variind de la tendenţionismul politico-social pînă la estetismul impresionist, ori de la evlavie şi idealism pînă la hedonismul brutal şi pornografic, care îşi are, în definitiv, şi el un fel de ideologie specifică. Cu sau fără intenţie, atunci cînd narezi fapte şi evenimente omeneşti, e imposibil să nu le împleteşti cu ideologia care te stăpîneşte sau cu cea care pluteşte în mediul eroilor naraţiunii. Fără o ideologie implicită şi cel puţin convenţional concedată, faptele n-au nici destul înţeles, nici destul interes. Interesul epic este o transpunere a voinţei cititorului (sau spectatorului) pe scena fictivă a naraţiunii. Interesul epic care mă poate cuceri şi-mi poate antrena atenţia în labirintul unei naraţiuni este substituirea unui personaj din acţiune cu persoana mea. Ca în povestirea *Avatar* a lui Théophile Gautier, sufletul cititorului se desprinde de ambianţa realităţii sale şi se duce să anime fiinţa imaginară a unuia dintre eroii povestirii. Voinţa lui fuzionează cu voinţa mea, şi mă văd trăind un destin nou, nu cel scris de un creator pe deasupra eternităţii, ci de un muritor în paginile sale numărate. În destinul cel fictiv şi provizoriu, trăiesc într-o individualitate de împrumut, doresc şi mă tem, sper şi regret, sufăr şi lupt, cad sau înving, cu o atît mai amplă palpitare a propriei mele inimi, cu cît frămîntarea e mai vie, cu cît scopurile sînt mai înalte şi mai ispititoare şi cu cît piedicile sînt mai grele şi mai îndărătnice. Dar un destin scris de un autor omenesc, din lumea noastră limitată, e un destin limitat care trebuie să se încheie cu mult mai repede decît celălalt. Fie în zece pagini, fie în zece volume, viaţa de împrumut din lumea contrafăcută amuţeşte într-un moment dat : o ultimă pa-

gină albă și tăcută se întoarce peste cenușa povestirii, ca o lespede de mormînt.

Interesul epic este, dacă voiți, o forță care-ți poate dubla existența cu o viață adventice, paralelă și — ce e drept — foarte șubredă: ca ectoplasma ocultismului experimental din ultimele decenii. E un braț secundar și îngust din fluviul cel larg al vieții tale. El curge pe lîngă realitatea pe care ți-o dau simțurile și imperioasa ta fiziologie. Curge cîtva timp pînă ce seacă și atunci conștiința ta trebuie să facă un salt ca să-și regăsească cursul cel viu și autentic al vieți tale așa-zise „reale".

Dar „interesul epic" nu poate lucra ca o forță de acest fel decît cu o condiție: trebuie să-ți poți insinua voința ta în făgașul acelorași scopuri pe care le urmărește eroul: să-ți poți identifica finalitatea ta cu a lui. Ceea ce are preț pentru el trebuie să aibă preț și pentru tine. Numai astfel vei putea plînge și rîde, lupta și suferi și triumfa sau muri cu el. Nu puteți avea aceeași soartă dacă nu trăiți aceeași lume de valori, dacă sufletul vostru nu are același mod de a prețui și a disprețui.

Fără *un minimum de etic, epicul nu e deci posibil,* pentru simplul motiv că epicul nu există decît dacă e interesant; interesul presupune urmărirea unor valori, iar valorile sînt fundament în tot ceea ce numim: „etos".

Negreșit, cuvîntul „etos" ne deșteaptă imaginea vieții sociale, cu toată căldura și cu toate aspirațiile ei, cu toată încătușarea și cu toată utilitatea, cu tot sublimul și cu tot ridicolul, de care nu se poate niciodată vindeca.

Dar tocmai de aceea „eposul" apare din vechime ca o oglindă a grupului social; tocmai de aceea în „epos", eroul e un exponent al grupului, iar idolii lui sînt idolii unui neam întreg.

Dar dacă eticul e indispensabil în epic, aceasta nu înseamnă că el e și elementul suficient. În epic, eticul trebuie să fie compensat și covîrșit de către „estetic". *Epicul e redarea estetică a unui material etic.*

În măsura în care esteticul lipsește, eticul covîrșitor deformează narațiunea epică. Fără estetic, narațiunea rămîne numai material inform: o simplă cronică „terre-à-terre". Ea va reda fîșii uscate din viața socială, va înregistra evenimentele în succesiunea și mediocritatea lor pămîntie. Epicul, cînd ar fi cu desăvîrșire secătuit de estetic, ar rămîne eticul pur și simplu, așa cum poate fi el întîlnit în „realitate", așa cum decurge din „etnic".

Dar oricît s-ar strădui cineva să scoată întreagă savoarea estetică dintr-o narațiune, pentru a-i da un caracter absolut „realist", e cu neputință să izbutească vreodată, ci întotdeauna va trebui să introducă într-însa un minimum de estetic, pentru că narațiunea e o formă a limbajului, iar limbajul e întotdeauna o elaborare — imitată sau originală — a acelei facultăți care construiește metafora.

Deosebirea între diversele opere epice stă deci în măsura în care geniul estetic elaborează materialul etic și în sistemul de valori care fundează și justifică directivele „interesului epic".

XXV

METAFIZICA INTERESULUI ESTETIC

Impresiile simţurilor exterioare se zbat în noi într-o diversitate care a fost numită „haotică", într-o continuitate amorfă, multiplă, diversă şi fără sens, ca un caleidoscop de posibilităţi atît de nesfîrşite încît ar putea să pară cu desăvîrşire monoton şi obositor dacă interesul, ca un suflu rectiliniar, n-ar tăia pîrtii relativ durabile prin noianul veşnic răscolit şi jucăuş.

„Interesul" în percepţiile noastre dă lumii forma pe care i-o vedem, pentru că, din troienele de material anonim şi instabil, el clădeşte lucruri şi poziţii, fapte şi sensuri. În cîteva mii de puncte pe care le-ar azvîrli cineva întîmplător pe o foaie de hîrtie, „interesul" poate descoperi succesiv forme geometrice, litere, nenumărate figuri semnificative ; tot el le poate apoi distruge fără ca mîna să le atingă şi poate construi apoi altele noi, din acelaşi material.

Cît „arbitrar" putem pune oare în „interesul" cu care fiecare din noi îşi clădeşte universul său — iată o întrebare aproape fără sens. Interesul, fără de care intuiţia nu e posibilă, este rezultanta vieţii tale integral manifestate,

este însuşi gestul fundamental şi esenţial al vieţii. Iar „arbitrarul" e, în ordinea voluntară, acelaşi fapt care-n ordinea intelectuală se numeşte interes : e aspectul voluntar al aceleiaşi individualităţi în plină funcţiune. Interesul mintal şi arbitrarul voluntar sînt ipostaze ale conştiinţei (conştiinţa fiind convergenţa tuturor tendinţelor şi reacţiilor actuale ale vieţii individuale, într-o sinteză omogenă şi univocă).

Intuiţia cuprinde, în tot cazul, nu numai informaţii asupra lumii exterioare, ci poate încă şi mai mult : revelări despre finalităţile şi posibilităţile noastre interioare. Ea cuprinde, din haosul obiectiv, numai ceea ce convine ordinii subiective. Şi dacă „obiectele" ne apar determinate, în contururi precise şi în durate precise, precizia şi limitele nu sînt ale lor. Conţinutul primitiv, el singur, ne este *dat ;* forma e creaţie de a noastră. Dar *formele* create de noi devin şi ele însele obiect al atenţiei, deci *conţinuturi ;* şi, contemplîndu-le, ne iluzionăm, căci ne credem în posesiunea unor realităţi exterioare autentice. O minuţioasă analiză ne descoperă atîta construcţie proprie în ceea ce credem că ar fi conţinut primitiv, dat iniţial, încît, firește, sîntem ispitiţi să ne întrebăm : La cît se reduce, la urma urmei, „datul" brut şi autentic ? Unica soluţie radicală este cea care îl neagă cu desăvîrşire. Toate celelalte sînt compromisuri, care nu fac decît să mute, cînd mai aproape, cînd mai departe, gardurile dintre formă şi conţinut.

Dar dacă, în însăşi intuiţia lumii obiective, activitatea de creaţie desfăşurată de „interesul mintal" e atît de pronunţată încît existenţa ei face problematică însăşi existenţa „datului", cu atît mai mult, în oricare alt proces intelectual, interesul este forţa decisivă, analogă forţei magnetice (care organizează şi distribuie în forme şi figuri firele de pilitură de fier îngrămădite sau risipite mai-nainte fără formă şi fără normă).

Atît reamintirea cît și exprimarea unui total de intuiții presupune o nouă intervenție de forțe, dar nu de forțe de origine exterioară, ci interioară. Reamintirea implică interesul ca anumite intuiții să fie reînviate într-o anumită ordine și într-o anumită țesătură sau structură totală, precum e necesar un interes special pentru ca totalul astfel ordonat și împletit să fie *exprimat*.

Interesul, impuls activ, lucrează cu aceleași procedee ca și „forța vitală" din embrionul viu. Acesta, anexînd substanțe din mediul fizic ambiant, își construiește organe după planul cel mai adecvat, dictat din întunericul ancestral. Celălalt, adică interesul, eșafodează edificii impalpabile și ades fugitive, din imagini peste imagini, în pozițiile cele mai congruente cu direcțiile sale. Cum vîntul, în treacătul său, întoarce în același sens toate giruetele din pisc de turn ; cum un zgomot puternic emis în preajma unei harfe deșteaptă vibrarea tuturor coardelor acelui ton și ale armonicilor lui, astfel „interesul" culege imaginile cele mai proxime și mai concordante, și cu o adevărată magie arhitecturală durează sisteme efemere de viziune și vis.

E imposibil de găsit o demarcație precisă între amintirea cea mai plată și imaginația creatoare cea mai avîntată. Și într-una și-n cealaltă, impulsul „interesului" e agentul care lucrează și selectează, răscolește și articulează. Deosebirea stă în măsura în care procesele actuale ale intuiției sensibile contribuie să procure „conținuturi" de origine obiectivă.

Contemplarea unui obiect sau fapt, ca și a unui eveniment complex, constituit dintr-o serie de detalii, presupune o aceeași univocitate a interesului care poate să facă dintr-o totalitate de impresii variate : un *singur obiect*, o *singură chestiune*. Deosebirea dintre unele și altele e aci numai deosebire de durată, deosebire de rezistență a unui

interes, peste un interval mai lung sau mai scurt, peste o diversitate mai mică sau mai mare de elemente constitutive.

Obiectul contemplat poate fi o simplă curbă armonioasă, ori un grup plastic, ca *Laokoon ;* poate fi un simplu fîlfîit de voal ori un balet somptuos ; un simplu „mi" de argint tremurat, ori o întreagă simfonie : unitatea le-o face interesul unic care îmbrățișează totalul.

Între intuiție și contemplare estetică, distincțiile sînt iarăși prea subtile și chiar prea vagi pentru ca să poată încuviința afirmația unei diferențe de natură. Oricît de mintal și oricît de puțin concret ar fi conținutul unui obiect „frumos" (cum e, de pildă, noțiunea ce o am despre *Divina comedie),* el presupune, în contemplația sa pur intelectuală, ceva din atitudinea de „spectator" (în sensul etimologic și în cel curent) pe care o pretinde simpla intuiție.

Și viceversa : oricît de concretă, brută și elementară ar fi o intuiție sensibilă, ea presupune din partea subiectului care o suferă un — fie cît de imperceptibil — început de contemplare estetică.

Interesul cu care privim lucrurile are întotdeauna de unificat și de fuzionat într-un singur Tot o oarecare diversitate de date, fie ele oricît de elementare. *Sforțarea către unificarea multiplicității, sentimentul că această sforțare reușește și că „eul" a creat o unitate nouă dintr-un material fără semnificație, este atitudinea elementară cuprinsă în orice intuiție și constituie forma embrionară a atitudinii așa-numite : „estetice".*

Fiecare intuiție e o victorie a spiritului asupra materialului, e o victorie a formei asupra conținutului. Dar orice victorie presupune o luptă și orice luptă e o dramă palpitantă.

Sforțarea intuiției e unul și același lucru cu impulsiunea interesului : pentru a percepe și a obține intuiția lucrului trebuie să-i porți interes ; lucrul trebuie să fie „in-

teresant". În contemplarea lui recapitulezi desfășurarea acelei drame tăcute și minuscule care s-a petrecut în fundul conștiinței, în adîncurile misterioase ale vieții tale : drama luptei dintre unitate și diversitate, dintre spirit și materie.

Interesul pe care-l purtăm intuiției e de aceeași natură cu interesul epic și dramatic, și, pentru că din intuiție se dezvoltă evolutiv întreaga contemplare estetică, trebuie să bănuim că același interes epic sau dramatic ne animă și luminează orice obiect frumos și orice operă de artă. În orice plăcere estetică se ascunde urmărirea unei drame tainice și totuși captivante. „Il est des assemblages de prairies (zice Fr. Paulhan), de bosquets, des collines, qui nous invitent en quelque sorte à les parcourir... D'autres se révèlent hostiles. L'escarpement de leurs rochers en rend l'accès peu facile, leurs lignes sèches et heurtées, leur aspect rude, leurs buissons épineux, leur aridité, leurs sol rocailleux nous rebutent. La promenade y prend des aspects de lutte et de conquête..." [1]. În fața oricărei opere de artă sîntem spectatori de teatru sau cititori de emoționantă epopee. În fața frumosului pictural, sculptural și arhitectural, muzical, liric și pastelic, stăm cu inima strînsă, atîrnată în nesiguranță, ca un Quasimodo agățat deasupra unui abis.

Cade ori triumfă ?

La cine se referă întrebarea ? Cine se zbate și luptă în tacturile *Eroicei* lui Beethoven ? Dar cine e, într-un simplu peisaj de Corot sau de Turner, eroul pe care, în goana sa spre ideal, satanice forțe vrăjmașe cearcă să-l înăbușe în pîclă sau în umbră ? E „voința de a fi" și „de a se face văzut", care, într-o pînză de a lui Rembrandt, cucerește întunericul și se afirmă vibrînd intens. Cine a gemut îngrijorat și apăsat între toate liniile catedralei din Colonia ? Căci văd că acum, cînd o contempli, respiri tu însuți ușurat și triumfător : este ceva care a *reușit* și, izbucnind ca un strigăt de mîntuire dintr-un piept nevăzut și abstract, a luat-o la goană pe săgeata din vîrf și, spintecînd aerul, s-a pierdut în glorie și lumină. Camille Mauclair spune despre muzica lui Schumann : „A travers les variations fugaces du rythme et du timbre on perçoit réellement la présence d'une être vivant qui se confie, pleure, sourit, espère, crie son doute, s'élève vers l'absolu ou promène sa rêverie désenchantée..."

[1] Fr. Paulhan, *L'âme du paysage.*

Nu ți-ar fi atras atenția și „interesul" nici una dintre aceste opere de artă, dacă n-ai fi dramatizat ceva într-însele. În toate este un grăunte de senzațional ; în toate te vezi pe tine : fluviu, sfărîmînd zăgazuri, te vezi Prometeu răpind flacăra cerului, te vezi Samson dărîmînd templul peste crime și trădări. Te vezi învestmîntat în haine străine sau transfigurat în ființe bizare, te vezi ogivă sau linie verticală, te vezi motiv muzical luptînd cu motiv muzical pentru a muri tragic în finalul din op. 2 al lui Schumann. Te vezi simplă imagine, care într-o metaforă triumfă și se afirmă, pentru că reușește să se exprime și pentru că exprimarea e modul ei de a *trăi*.

Pretutindeni te vezi pe tine, și vezi din tine singura licărire pe care spiritul tău o cunoaște și o gîndește : însuți spiritul, care luptă să *fie*.

În tot ce te interesează din lumea largă și banală, în tot ce te însuflețește în creațiile artei, urmărești încorporările multiple, proteice și capricioase ale spiritului tău neobosit. De aceea are dreptate Aristotel cînd spune :

ἡ γὰρ της τραγωδίας δύναμις καί ἄνευ ἀγῶνος καί ὑποχριτῶν ἐστὶν adică, „Tragedia își păstrează puterea chiar fără reprezentație și fără actori" (*Poetica* VI, 2).

În contemplaţia estetică, spiritul individualizat se caută pe sine, nebuneşte, ca o umbră care şi-ar fi pierdut omul. Se simte înstrăinat de sine însuşi şi se vrea împăcat ; se simte risipit şi se vrea adunat ; se simte parte şi se vrea întreg. Şi pretutindeni unde poate descoperi spectacolul sforţării spre reîntregire se opreşte halucinat şi îşi retrăieşte, chiar şi în miniaturile cele mai mizerabile, drama sa de proporţii cosmice.

XXVI

EPICUL ÎN PATIMA LIVRESCĂ

Pe cînd eram copil, mă distram ore întregi cu ochii la picturile prinse pe pereţi sau la reproducerile de artă din colecţiile *Revistei nouă* a lui Hasdeu.

Aci, o cărare şerpuind prin tufe şi urcînd prin alternări de raze şi umbră către un luminiş vioriu. Dincolo, o grădină abundentă, cu bănci de piatră rece şi ghirlande de trandafiri voluptoşi. Aiurea, zarea se deschidea spre linia estompată a unor munţi înalţi şi adormiţi. Sau : o iarnă pustie, cu streşini troienite şi cu un turn singuratic de biserică, abia zărindu-se în ceaţă şi profilat pe cerul de plumb.

Personaje încremenite într-un gest de reculegere, sub puterea unui gînd, într-o culminantă strîngere de inimă sau într-o sibarită delectare.

Dar contemplările mele îndelungate nu puteau să fie nici stări prelungi de extaz pasiv, nici examinare minuţioasă a mijloacelor tehnice. Eram copil şi copilul se joacă. Contemplînd îndelung tabloul, mă vedeam redus la proporţiile personajelor de pe pînză, păşind peste marginea interioară a ramei, ca peste un prag ; rupînd, ca pe o pînză

de păianjen, suprafaţa încremenită a tabloului şi pătrunzînd „în lumea din tablou". Mă sileam să cred că marginea ramei acoperă ochilor mei realităţi şi alte spaţii. Vedeam continuîndu-se în dosul acestor culise şi amplificîndu-se la infinit colţul de natură pe care îl dezvăluia tabloul.

Personajele deveneau fiinţe vii, florile căpătau parfum, fîntînile îşi revărsau unda proaspătă şi frunzişurile fremătau.

Asistam la o nesfîrşită reprezentaţie dramatică, în fiecare dintre tablourile prinse pe perete.

Nu ştiam, totuşi, că „jocul" meu era o adevărată lectură.

Ce e lectura unei cărţi ?

Orice carte, cînd e citită, e un obiect de contemplare estetică. Contemplarea pe care o suferă „livrescul" dintr-însa e cu totul alta decît contemplarea condiţiilor ei grafice, vinietelor sau legăturii.

Fizicianul modern părăseşte aspectul static al atomului conjectural de altădată şi descoperă, înăuntrul imutabilităţii sale aparente, alergătura vertiginoasă a particulelor electrice. Tot aşa, în copilărie, pătrundeam în universul minunat şi supraeuclidian al tablourilor prinse în pereţi. Şi tot aşa „cititorul" părăseşte placiditatea vizuală a cărţii şi se scufundă, prin transparenţa semnului scris, într-o lume de frămîntare şi zgomotoase virtualităţi.

Şi nu e necesar ca textul să conţină acţiunea unui roman sau a unei drame propriu-zise.

Spuneam aci, mai sus, că obiectul contemplat poate fi o curbă armonioasă, ori un grup plastic ca *Laokoon ;* că poate fi un „mi" de argint sau o întreagă simfonie ; spuneam că nici unul dintre aceste obiecte de contemplare nu ţi-ar atrage atenţia sau „interesul", dacă n-ai dramatiza ceva într-însul. În toate este un grăunte de senzaţional. În

toate, ziceam atunci, te vezi pe tine, vezi însuşi spiritul tău, care luptă ca să *fie.*

Iar dacă textul unei cărţi animă „interesul" cititorului, interesul animă şi el textul.

Ca şi în contemplarea unui arabesc sau a unei melodii, impulsul activ al „interesului" intervine cu puteri sintetizatoare, închegînd în unităţi de mare anvergură multiplicitatea de gînduri şi imagini aspirate din pagina scrisă.

Şi urmărim astfel, în lectură, fie lupta (deci raporturile) unor personaje fictive, fie raporturile (deci lupta) unor ficţiuni impersonale.

În urmărirea unei controverse pur teoretice, între două ipoteze ştiinţifice, aducem efectiv aceeaşi tendinţă sufletească; acelaşi interes ca şi în urmărirea unui antagonism scenic. Cele două teme protagoniste se înfăţişează ca două unităţi organice, luptînd fiecare pentru conservarea şi triumful său. *„Unaquaequae res* (zicea Spinoza) *quantum in se est, in suo perseverare conatur".*

Cele două atitudini teoretice potrivnice se erijează în „persoane", invizibile desigur, suprasensibile desigur, nespaţiale desigur, dar trăindu-şi „intenţia de a trăi" şi fiecare urmărindu-se pe sine însăşi ca scop unic.

Poet şi filozof, Gabriel Tarde a avut viziunea acestui „duel logic", care se desfăşoară tragic şi brutal între „invenţii", în cîmpul social, în istoria culturii. Între aceste „invenţii" se numără şi procedeele tehnice, şi formulele artistice, dar şi diferitele teorii ştiinţifice sau filozofice, politice, economice şi religioase. Ele se comportă ca nişte stranii vietăţi care se nasc, luptă şi învinge sau mor învinse. Lipsite de trup material şi lipsite de grai, ele vorbesc cu glasul oamenilor şi se străpung cu pene ascuţite de mîini omeneşti.

Dar tragedia acestor lupte o întîlneşti şi proiectată în afară de teatrul istoriei ; o găseşti filmată între scoarţele volumelor de „doctrină". Cartea „de fond" conţine, în pro-

iecție plană, povestea luptelor pe care „invențiile" le dau de-a lungul secolelor.

Deschide un tratat de istoria bisericii și urmărește controversele docților creștini de la începutul erei noastre, controversa nestorienilor cu arienii sau a sfîntului Ieronim cu „apolinariștii". Urmărește, în istoria științelor, discuția lui Cuvier cu Geoffroy Saint-Hilaire. Urmărește, în evoluția filozofiei juridice, atacul școlii istorice împotriva dreptului natural sau obiecțiile lui Paul Cuche și ale lui Le Fur împotriva pozitivismului solidarist al lui Duguit. Urmărește, azi, discuția în jurul așa-zisei „economii dirijate", sau orice problemă științifică ori fiscală ; vei vedea în fiecare argument o suliță amenințătoare, iar în fiecare răspuns anticipat la eventualele obiecții va trebui să recunoști un zid de fortăreață, un scut sau un ghimpe de arici. Întotdeauna o idee triumfă numai *împotriva* alteia care se prăbușește sîngerînd.

Dacă între ideile unei epoci sau ale tuturor epocilor se duce o aceeași luptă ca și între noi (după Novicov orice conversație e o luptă spirituală ; cred că are dreptate), expunerea unei controverse e o epopee, iar cititorul e contemplatorul sau spectatorul unui conflict epico-dramatic.

Dacă o atare desfășurare epică cere spectatorilor o „inițiere în materie", faptul acesta nu constituie o noutate care să deosebească prea tare lectura științifică de cea literară. Pentru a face înțeles conflictul unei piese de teatru, dramaturgul „inițiază" și el, mai întîi discret și pe neobservate, pe spectator despre calitățile personajelor și despre tendințele lor în conflict. Sînt însă și conflicte pentru a căror înțelegere trebuie să fii pregătit prealabil. Ce înțelege din *L'Aiglon* al lui Rostand un spectator care ignoră complet gloria și căderea lui Napoleon ? Ce înțelege din reprezentația unui „mister" medieval un păgîn malgaș ori formozan sau un șaman siberian ?

De altfel e lucru ușor de înțeles că nu orice temperament individual are suficientă afinitate pentru această epică abstractă. În unele suflete predomină *„gustul" plastic,* în altele cel *muzical ;* există însă, între celelalte tipuri de gust estetic, un gust specific *ideologic.* El consacră pe „cititorul pătimaș" și pe „omul de studiu".

Satisfacția estetică a fiecărui tip echivalează cu a oricăruia dintre ceilalți.

Pentru tipul „gustului livresc", hrănit cu jocul abstract al dialecticii, tîrît în tot lungul vieți sale pe liniile paralele ale textelor imprimate, o carte brăzdată cu citate în „cursive", împestrițată cu tot felul de caractere tipografice, ciupită cu numerotări în „petit" și servind în subsol un întreg vacarm de date bibliografice, o asemenea carte e o adevărată fîntînă de emoții. Un atare aspect de carte îl atrage pe el cu aceeași impetuozitate cu care pe un adolescent îl atrage un film de aventuri detective de cea mai extravagantă complexitate.

Gusturile ca și temperamentele sînt însă infinit diverse și o complexă și sistematică tabelă clasificatoare e și aci tot atît de irealizabilă ca și în istoria naturală.

Chiar plăcerea de a găsi citatele într-o carte pe care o citești nu e totdeauna aceeași cu plăcerea de a le introduce într-o carte pe care o scrii.

Autorul care citează o face, desigur, de obicei, din nevoia de a convinge pe cititor despre validitatea afirmațiilor sale, din dorința de a-l informa, ori, în fine, pentru a dovedi că în atitudinea sa nu e izolat, că părerea sa nu poate fi acuzată de subiectivism, ci că poate fi propagată într-un număr cît mai mare de spirite.

Dar în intervalul în care autorul își pregătește scrierea și culege sau urmărește pasajele pe care le va cita, sentimentul său predominant nu e atît nevoia de a convinge sau informa pe alții, cît aceea de a găsi un sprijin în spiritul

altora. Fiecare dintre cei pe care îi citează reprezintă nu un om, ci „omul". Autorul vrea ca, încă inedit fiind, să se simtă de acord cu cei ce au gîndit sau vor gîndi totdeauna, aiurea, orişiunde. O singură aluzie la gîndul pe care-l plămădeşti tu acum, o singură aluzie ghicită în cugetarea altuia e o garanţie că ai depăşit graniţele „eului" subiectiv, ale visului, ale erorii. În luptă cu sursa erorii şi a rătăcirii, tot ceea ce-ţi face un semn dincolo de ea e o rază de lumină şi un braţ vînjos într-ajutor. În gîndul altuia care întrevede pe al tău vezi întreg spiritul omenesc îmbrăţişîndu-te. Iar cînd întreg cursul meditaţiei tale deşteaptă ecoul unui întreg şir de conştiinţe omeneşti, care din trecut sau din prezent te îngînă şi te ajută, atunci simţi că vorbeşte în tine glasul Istoriei, simţi că se revarsă prin pana ta fluviul nevăzut care a izvorît o dată cu viaţa întregului neam omenesc. Nevoia de a cita e nevoia de a te simţi identificat cu Spiritul, cu întreg Spiritul ; e impulsiunea misterioasă care alipeşte pe individ societăţii şi pe credincios îl uneşte cu Dumnezeu.

Cel ce scrie cartea trebuie să aibă în fundul conştiinţei sale bănuiala că Ideea sa nu e numai a sa, ci că e Ideea *Lumii* şi că poartă în sine un reflex al absolutului. Fără această bănuială nu există convingere şi nu există încredere în putinţa succesului Ideii scrise.

Cucerit sau nu de această încredere, cititorul nu va urmări cu destulă sete şi nerăbdare peripeţiile Ideii decît cînd ea însăşi poartă într-însa vigoarea pe care i-a injectat-o credinţa dîrză a scriitorului.

Dacă Rostand nu l-ar fi iubit pe Cyrano, drama lui nu s-ar fi putut juca.

XXVII

IMANENŢA DRAMEI ÎN PERCEPŢIE

Cu plină dreptate se poate spune, deci, că orice obiect, chiar neînsufleţit, poate fi închipuit ca purtînd într-însul vestigiile unei sforţări, unei acţiuni şi anume : a) ale unei acţiuni suspendate, b) ale unei acţiuni terminate sau c) ale unei acţiuni neterminate, nereuşite, dar oprite definitiv.

a) Dacă acţiunea e privită ca suspendată, obiectul e scena sau mărturia unei drame în curs. El ne *interesează* atunci în măsura în care ne poate sugera chipul în care drama s-ar putea desfăşura mai departe şi s-ar putea soluţiona.

Într-un mugure ce apare pe o creangă, nici o mişcare vizibilă nu trădează forţele ce clocotesc înăuntrul său, dar le poţi imagina. Mugurul îţi apare atunci ca un moment static dintr-un proces dinamic. Dacă „magnifici" spectacolul pe care el ţi-l oferă, sau dacă te apropii tu de el, făcîndu-te mic cît un Aphis sau Pemphigus, dacă te faci frate cu mugurul, împrumutîndu-i dorul şi încordarea, asişti atunci la o luptă crîncenă pe care foiţele verzi, pline de sevă, o dau cu coaja aspră, veche şi înlemnită. Întrevezi aci fronda unui „Davidsbündler", împotriva păturii de fi-

listeni rutinari și dominanți. Vezi efectiv numai o scenă, o clipă numai, dar poți s-o prelungești înapoi și înainte cu liniile punctate ale imaginației, tot așa cum în pînza lui Géricault *Le derby d'Epsom* poți trăi întreagă desfășurarea captivantă a cursei, dinainte de pornire și pînă la *potteau.*

Poți privi o construcție arhitectonică, așa cum o privește Schopenhauer, ca întemeindu-și toată estetica pe raportul dintre „povară" și „susținere" („Last" und „Stütze"). Vei vedea atunci, în formele ei, revelîndu-se o sforțare către un scop, o străduință în plină afirmare, dar încă în plin conflict dramatic : povara apasă spre a cădea, iar coloana se împotrivește pentru a ține sus, la înălțime, luminosul frontispiciu. Dar același obiect poate fi considerat și sub alte perspective, sub altă interpretare, căutînd nu raportul de forțe al părților între ele, ci destinația obiectului luat în întregime : un templu sau un teatru ar putea fi privit ca un monstru, animat de lacoma impulsiune de avar ; astfel el ar vrea să adune sub bolțile sale, înghițindu-i prin poarta larg căscată, mulți, cît mai mulți indivizi, orașul tot, omenirea toată. Dar unii îi scapă, alții vin din nou ; în lupta cu inconștienta împotrivire a indivizilor ce-și urmăresc scopurile lor străine, dar și dezarmat, lipsit de brațe sau tentacule, el prinde ca păianjenul : bucuria sa se alternează cu jalea, jalea cu bucuria și, atîta vreme cît zidurile sale stau viguroase pe colină sau în piață, drama aceasta se prelungește monotonă și nehotărîtă, ca o ploaie de toamnă. A te transpune însă în obiectul pe care-l privești o clipă și căruia-i descifrezi o astfel de îndelungată agonie, înseamnă a trăi imaginar drama lui concentrată pe un singur act de intuiție. Și atunci, lucrul devine *interesant* pentru că-i atribui viață. E de observat însă că, drept vorbind, nu-i atribui o viață fictivă, ci, mai corect : îi atribui *lui, fictiv,* și interpretezi prin finalități fictive o viață care există și palpită : *e viața unei stări de conștiință din*

tine, segment înmugurit pe trunchiul vieții tale individuale. E segmentul pe care-l contempli, proiectat în afară, ca obiect material, dar care, ca și „întregul" din care s-a desprins, ca și „eul" tău deci, *vrea* să fie și să-și perpetueze ființa. E „imaginea unui templu plin de lume", imagine care ar vrea să rămînă și să fie din ce în ce mai mult și mai accentuat tot „imaginea unui templu plin de lume". Se înțelege, aceluiași obiect, după împrejurări variabile, poți să-i interpretezi în oricîte chipuri finalitatea în care e implicat și pe care o implică. Un simplu condei ce stă, părăsit, în călimară, poate să-ți sugereze, de pildă, așteptarea lui de a fi întrebuințat, așteptare care e, desigur, o luptă interioară între dorință și îndoială ; dar poate să mai sugereze și altceva : gestul, acțiunea persoanei invizibile care l-a lăsat din mînă, care vrea să scrie, dar care e împiedicată de cine știe ce obstacole. Acțiunea de a scrie este un segment de viață pe care-l simbolizează tocul. Ea vrea să se afirme, iar pauza în care se găsește e antractul unei drame în care aștepți impacient soluția : astfel, în contemplarea lui, ca și într-a pînzei lui Géricault, poți prelungi imaginar prezentul asupra trecutului și asupra viitorului, reconstituind piesa în tot cuprinsul ei.

Astfel, în scurt, pentru ca un obiect să-ți pricinuiască un interes contemplativ, trebuie să-i dibuiești și să-i presupui o finalitate, cît de ascunsă și cît de imprecisă ar fi ea, care să apară însă ca element structural al ființei sale sau ca factor al prezenței sale. Nevoia de a exprima, de a comunica sau de a gîndi sub forma logică acest fond finalist al obiectelor contemplării noastre ne silește să-i asignăm scopuri conștiente și conceptual conturate.

b) Dacă acțiunea sugerată e privită ca terminată, obiectul devine simbolul sau mărturia unei victorii, a unei drame în care suferința a fost final compensată cu un proces de expansiune, spațială sau spirituală.

Poți privi, de pildă, catedrala din Colonia, nu sub aspectul ei pur actual, ci în procesul care a clădit-o, ca pe un rezultat al unor sforțări. Poți imagina toate greutățile ce au fost de învins, de la lupta cu gravitatea la dificultatea construirii ornamentelor și de aci pînă la detaliile transportului materialului. Atunci, privind ogivele fixate și linia turnurilor încheindu-se în unghi fin și avîntat, vei avea senzația succesului scump și cu îndîrjire disputat. Și orice obiect confecționat de mîna omenească e mărturia unei lupte cu materia și a unei victorii împotriva materiei. E proiectarea desfășurării unei drame pentru că e, de fapt, *fructul unei intenții.*

Dar chiar piatra, o simplă piatră găsită în prundul unei ape, îți poate înfățișa, fie o imaginară dorință a ei, fie o sforțare a apei sau a gravității, grație căreia, pornind din trupul stîncilor, de pe vîrfurile sterpe ale Carpaților sau Alpilor, învingînd distanțele și învingînd inerția, a ajuns în fundul văii sau pe șesul liniștit, iar acum dormind își visează peripețiile zbuciumatei peregrinări. E cît se poate de obișnuit lucru ca, atunci cînd iei din prundul apei o piatră, să te întrebi : „De unde o fi venind ?" Dar aceasta nu e decît formularea rapidă (și fără multă cheltuială de energie mintală) a unei drame de aventuri ; ca erou al acestei aventuri, piatra devine „interesantă", ca și craniul lui Yorick. Și, în definitiv, nu numai în prundul gîrlei, dar oriișiunde, o piatră are o poveste pe care poți să o socotești provizoriu încheiată. Zidurile cetății Rîșnov, de lîngă Brașov, sînt construite din mii și mii de pietre ce pot fi văzute fiecare în parte prin tencuiala sfărîmată. Ele trebuie să fi fost cărate de aiurea, iar nu exploatate de pe locul cetății, căci aci e vîrful unei coline izolate, iar ele sînt pietre rotunjite de ape. Ce poveste variată are fiecare dintre ele, și cît de bizară este juxtapunerea acestor povești în povestea însăși a cetății.

c) Dacă acțiunea sugerată apare ca neterminată, dar oprită definitiv, obiectul contemplat e hieroglifa în care poți să citești o tragedie impresionantă : el e mărturia unei sforțări zadarnice, a unui avînt înăbușit brutal, e știrea unei prăbușiri. Julius Schultz crede că dacă într-un peisaj se găsește introdusă vederea unui palat somptuos, peisajul e urît, pe cînd dacă se găsește un castel în ruină, peisajul e frumos : ruina este dovada victoriei pe care natura a repurtat-o asupra artificialităților cu care o profanează meschinăria omenească. Opinia lui Schultz este, probabil, împrumutată din *Etudes de la nature* a lui Bernardin de Saint-Pierre : „...Les ruines où la nature combat contre l'art des hommes inspirent une douce mélancolie. Elle nous y montre la vanité de nos travaux et la perpétuité des siens..." Dacă această părere ar fi justă și dacă întotdeauna contemplarea estetică ar fi o religioasă înclinare în fața naturii și un profund dispreț împotriva a tot ce o contrariază, ar trebui ca, privind ruina, să exultăm de bucurie că natura a triumfat și ar mai trebui, apoi, ca ruina să ne placă numai în mijlocul naturii triumfătoare. Dar, de fapt, impresia estetică pe care ne-o pricinuiește un castel în ruină poartă într-însa o pronunțată nuanță de regret și melancolie. De altă parte impresia aceasta o suferim în orice caz în fața castelului ruinat, indiferent dacă se află în sînul naturii sălbatice sau drept în mijlocul unui oraș. Și apoi nu numai castelul ruinat, ci orice semn al vechimii lui, și nu numai castelul, ci orice obiect care a fost destinat să servească unor scopuri, dar pe care vechimea, timpul, l-au scos din uz, ne lasă o impresie cu totul analoagă. „On admire devantage les choses les plus eloignées (zicea încă de acum trei secole, Mallebranche). On recherche les médailles anciennes. On garde avec soin la lanterne et la pantoufle de quelqu'ancien quoique mangées de

vers ; leur antiquité fait leur prix". Un vechi orologiu întepenit, o mobilă veche, ca şi castelul ruinat, ca şi moara părăsită, păstrează parcă-n ele un suflet biruit de soartă. Fiecare a apărut în lume datorită unor finalităţi, unor scopuri sau tendinţe ce trebuiau satisfăcute. O cheie are funcţiunea de a încuia şi descuia o poartă. De aceea, o cheie pierdută în stradă şi aşteptînd inertă să fie regăsită şi dusă la propria sa uşă poate să-ţi pară că seamănă cu un copil răpit de la sînul mamei sau cu pelerinul (din *Noaptea de decemvrie* a lui Macedonski) care expiră în jarul pustiei mîngîind mirajul cetăţii sfinte. Diferenţele sînt aci numai diferenţe de *conţinut* mintal şi diferenţe de intensitate a sentimentului, dar atitudinea noastră interioară e de acelaşi sens şi de acelaşi tip. E, după cum am mai spus-o cu altă ocazie, o aceeaşi tragedie, jucată cu alte decoruri şi cu alţi actori.

Un cuţit preistoric, de silex, e plin de poezie, pentru că rezumă, desigur, şi lupta omului primitiv cu uraganul adversităţilor oarbe pe care nici nu le poate înfrîna, nici nu le poate înţelege : pentru că mai rezumă, desigur, şi micile, nenumăratele drame cotidiene, prezintă cuţitul de silex ca pe o mărturie a unor acţiuni terminate, a unor scopuri împlinite, ca dramele care se încheie prin soluţionare integrală şi definitivă. Însă cuţitul de silex, păstrat în vitrina unui muzeu, mai evocă şi el sentimentul de melancolie care nu e decît tot un vînticel ce bate dinspre ţinutul polar al tragicului. Cuţitul de silex e, într-adevăr, tot ce a mai rămas întreg din fiinţele omeneşti ce l-au cioplit şi l-au mînuit. El reprezintă vieţile, tendinţele şi dorinţele lor, înăbuşite şi doborîte, oprite din mersul lor ; el reprezintă avînturi frînte, aripi tăiate. Mai mult chiar : el însuşi, cuţit de silex, avea un rol şi o ţintă. Menirea lui era să funcţioneze, să taie : să taie lemne, să taie-n carnea vînatului, să taie-n blana stufoasă croind vestmînt călduros, să taie funia de tei, eliberînd captivul legat de trunchi, să taie un laţ perfid, ori să taie firul unei vieţi. Funcţiunea sa era şi definiţia sa, dar şi justificarea formei sale ; funcţiunea sa era finalitatea şi viaţa sa. Timpul, adversităţile l-au scos din uz ca pe un Bacon, Albertinus Musatus sau Thomas Morus, dizgraţiaţi de suveranul lor. Din inerţia ce l-a încleştat în vitrina muzeului nu-i simţi, nu-i ghiceşti oare o tînguire, un suspin ca al lui Bonaparte în Sf. Elena ?

Dar cîte alte lucruri nu-ţi pot da aceeaşi impresie, cînd apar ca smulse din făgaşul destinaţiei şi finalităţii lor inerente ? Un trunchi de arbore, doborît de furtună, ar fi voit *să fie* tot arbore, timp indefinit, şi cu vîrful fremătînd în vînt să numere alternarea răsăriturilor şi apusurilor de soare. În căderea sa, el plînge, trebuie să plîngă : aşa-l concepi. Şi atunci tu, în simpatia ta, poţi plînge cu el. Un bob de grîu poartă într-însul aspiraţia de *a fi* şi de a germina, aspiraţia de a face să izbucnească din forţa sa latentă generaţii de spice după generaţii de spice, aspiraţia de a-şi întinde astfel peste veacuri fiinţa sa aurie şi prolifică, umplînd toate lanurile pămîntului. Dar iată bobul de grîu, zvîrlit de vînt ori de soartă în pămîntul pietros din parabola biblică, iar visul său înfrînt definitiv. Contemplîndu-l, poţi citi într-însul aceeaşi tragedie a aripilor tăiate ca şi-n viaţa lui Dan al lui Vlahuţă.

Şi care e oare colţul din lume unde nu vei putea găsi obiecte, mari sau mici, care să nu-ţi sugereze una din aceste trei situaţii ? Care e obiectul — fie el cît de mărunt, cît un capăt de aţă, fie el cît de urît, fie el, în concepţia curentă, chiar trivial — pe care să nu-l poţi astfel „dramatiza ?" Erou de dramă devine orice „lucru", orice părticică a lumii, dacă ştii să-i fii regizor sau „metteur en

scène". Spectator de dramă poţi fi pretutindeni şi oricînd, dacă ştii să ridici cortina acolo unde o dramă se ascunde, latentă sau în plin curs. Şi : oriunde este o formă de viaţă, este o formă de dramă ; oriunde este un spectator de dramă, este şi o contemplaţie estetică. Iar forma de viaţă poţi s-o proiectezi oriunde, din tine însuţi.

XXVIII

CONTEMPLAREA

Urmează oare, din cele spuse, că frumosul ar fi imanent naturii ?

De fel.

Frumosul e imanent percepţiunii, dar e imanent şi acelei „percepţiuni" pe care o avem şi despre imaginile pur memoriale, pe care amintirea ni le strecoară în minte chiar cînd stăm cu ochii închişi, cu simţurile adormite.

Frumosul e imanent oricărei stări de conştiinţă.

Mai corect : frumosul există *implicit*, în orice stare de conştiinţă.

Dar, dacă e totdeauna implicit, nu e totdeauna şi explicit.

Sînt numai anumite împrejurări care-l reliefează, îl subliniază şi-l scot la lumină.

Contemplarea frumosului presupune recunoaşterea sau considerarea unor conţinuturi mintale ca pe nişte „Unităţi" de sine stătătoare care-şi au finalitatea într-însele, iar nu în altceva, care există pentru ele şi nu pentru scopuri exterioare lor. Conţinuturile mintale pot fi alese, negreşit, şi cu ochii deschişi — din ceea ce simţurile îţi oferă actual-

mente — dar şi cu ochii închişi : din ceea ce-ţi vine în minte din tezaurul experienţei şi cugetării tale proprii. Configurînd unităţi, construieşti, pentru contemplările tale, diverse „obiecte". Dar e suficient atîta ? Urmează oare, de aci, că-n orice act de conştiinţă avem gata întreg materialul bun de contemplare estetică ? Nu. Şi tocmai aci stă faptul esenţial al esteticii : pentru a ne putea găsi în atitudinea de contemplaţie estetică, nu e suficient ca în datele conştiinţei noastre să decupăm „unităţi" distincte. Unităţi decupăm întotdeauna, dar frumosul nu ne apare întotdeauna explicit în ele. De ce ?

Pentru că activitatea obişnuită a minţii noastre, procesul acesta de croitorie interioară are o anumită direcţiune specială, derivînd dintr-un păcat originar al vieţii noastre conştiente. Istoriceşte, în evoluţia speciilor, conştiinţa noastră răsare ca o mică luminiţă modestă grefată pe o mare animalitate pretenţioasă. Destinaţia sa primordială în istoria animalelor [1] a fost aceea de a orienta şi ordona mişcările, adică reacţiile de adaptare în mediul material al organismelor. Astfel conştiinţa, gîndirea şi cunoştinţa noastră păstrează imprimate în procedeele şi în organizarea lor caracterele destinaţiei practice sau pragmatice. Gîndirea, şi chiar şi percepţia noastră îşi împrumută puncte de vedere şi perspective dictate de această destinaţie ; îşi construiesc forme şi categorii adecvate scopurilor de acţiune musculară şi îşi toarnă tot conţinutul experienţei, tot rezultatul reflexiunii, în aceste forme apriorice, special adaptate destinaţiei lor pragmatice. Această procedare caracteristică am numit-o din anul 1912 „apriorismul pragmatic" al cunoştinţei noastre.

[1] Vorbesc aci de ordinea istorică în care apare în lumea pămîntească fenomenul cunoştinţei. Poate că *sub specie aeterni* raporturile sînt altele şi că subordonarea spiritului faţă cu organismul nu e decît o aparenţă.

Graţie faptului că în conceptele pe care ni le formăm despre lume şi despre lucrurile ei se cuprinde o invertire, o alterare utilitară a realităţii, realitatea, ea însăşi, nu mai apare decît ca o totalitate de formule fictive prin care se schiţează anticipat activitatea noastră posibilă.

Modul nostru de a decupa în „obiecte" multiplicitatea impresiilor obţinute prin organele de simţire e dictat de modalităţile acţiunii noastre posibile şi de „interesele" noastre (în sens utilitar). S-a spus şi de alţii, şi de atunci încoace, că diversele noastre dorinţe şi scopuri, nevoi şi impulsii constituie adevăratele linii şi planuri de care ne servim pentru a tăia lumea în obiecte distincte. Astfel, „obiectele" ce ne înconjoară sînt, de fapt, numai creaţii fictive ale intereselor noastre ; ele au o existenţă subordonată scopurilor acţiunii noastre. Fiecare dintre noi se comportă deci în lume, de cum intră într-însa, ca un autocrat egoist care, fără a ţine seama de dorinţele şi de drepturile supuşilor săi, ar repartiza fiinţele şi lucrurile exclusiv după pofta şi fantezia sa personală, impunînd oamenilor să se grupeze în satele lor, de pildă, numai după forma şi lungimea nasului şi să doarmă de trei ori pe zi cîte două ore de îndată ce va da el semnalul.

Dar din această lume, artificializată de „apriorismul pragmatic" al animalităţii noastre, avem posibilitatea să evadăm.

Cea dintîi cale ne-o procură „simpatia" care ne revelează în fiinţa semenilor noştri existenţa unei unităţi de sine stătătoare, analogă cu aceea a „eului" nostru. Propriu-zis, nu e o veritabilă revelaţie, ci e un „postulat", tot atît de indelebil pe cît de indemonstrabil. El ne arată existenţa unor scopuri şi finalităţi distincte de ale noastre şi trăind pentru ele însele, ca „persoane".

Dintr-acest postulat împrumutăm meşteşugul de a mai grupa lucrurile şi faptele lumii într-alte chipuri, noi, con-

struind „Unităţi" desemnate şi conturate nu atît de interesele sau de finalităţile noastre (mai mult ori mai puţin animale), ci de presupunerea unor alte, multe şi numeroase finalităţi, libere şi obiective, care s-ar revela şi ele în fiece mişcare, în fiece fapt şi-n fiece colţ al lumii exterioare.

Această înfăţişare a obiectelor din lume ca „Unităţi" de viaţă autonomă, această desprindere din sensul pragmatic şi interesat (egoist) pe care-l dăm de ordinar lucrurilor, constituie ceea ce se poate numi o „despragmatizare" a conţinutului de conştiinţă, şi ea e în definitiv condiţia de bază a contemplării estetice.

Aplicată la persoanele omeneşti, ea dă acea gamă de atitudini care cîntă între iubirea altruistă (devotament) şi simţul de respect pentru persoana altora (dreptate).

Estetica e, deci, un fel de morală aplicată „lucrurilor", tot aşa cum morala e un fel de estetică aplicată sufletelor. Fiecare priveşte „unitatea" obiectului exterior ca pe o finalitate autonomă sau „scop în sine". Ritmica, simetria, metafora, copia după natură, contemplaţia care dramatizează obiectele, toate acestea nu sînt decît mijloace de a despragmatiza conţinuturile mintale, conturîndu-le o unitate sau individualitate proprie. Acest contur le rupe din ordonarea animalic interesată pe care o dăm de ordinar lumii.

Ca şi-n personajele dramelor teatrale, ca şi-n iubirea sinceră pe care o purtăm fiinţelor omeneşti cu care ne simţim legaţi, tot astfel prin contemplarea estetică ne oglindim sufletul, personalitatea şi întreg poemul aspiraţiilor noastre în viaţa şi tribulaţiile acestor „unităţi" pe care le descoperim pretutindeni.

Pentru ceea ce am putea numi biologia sufletului nostru, crearea şi recunoaşterea ca „vii" şi „autonome" a acestor unităţi din care facem motivele fundamentale în mul-

tiplele tipuri de simetrie, constituie un fel de proces de creştere şi diferenţiere analog cu apariţia şi dezvoltarea vlăstarelor tinere pe o tulpină. Cu cît individualizăm „obiectele" lumii, privindu-le cu simpatie ca existînd „pentru ele" şi nu numai pentru noi, cu cît recunoaştem fiecăruia o finalitate în sine, cu atît, de fapt, stările noastre de conştiinţă, actele noastre mintale respective se afirmă ca segmente de viaţă ce tind să existe şi să persiste ca şi indivizii organici, proprietari de „materie vie".

*

Dar, afară de căile de „despragmatizare" pe care le-am numit, mai există şi altele : toate supuse unor condiţii identice, în ceea ce priveşte rolul lor psihologic.

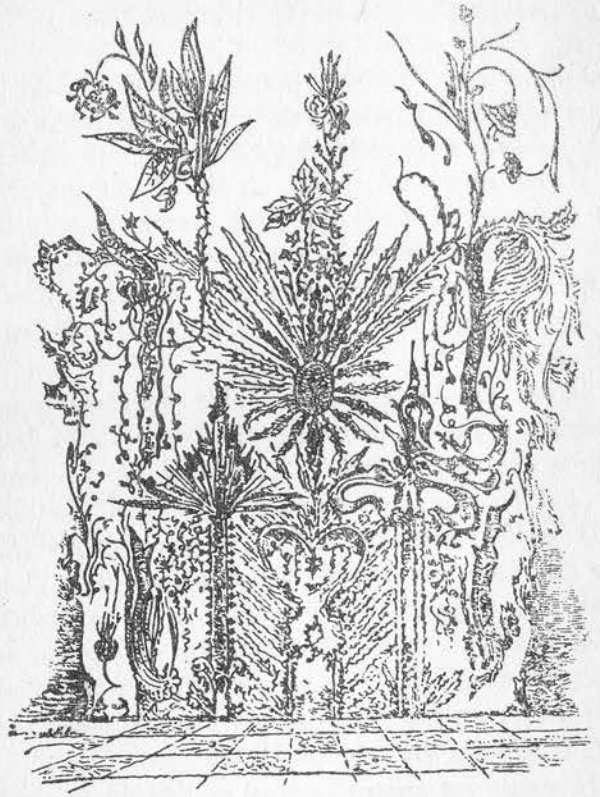
Obiectul *vechi*, a cărui tragedie o citim în deteriorarea aspectului său şi a construcţiei sale, este cu atît mai „poetic", — cu alte cuvinte : cu atît mai susceptibil de a deveni obiect de contemplaţie estetică — cu cît el, chiar prin tragedia sa, a fost şters din cadrele utilităţii, scos din circulaţia economică. Incontestabil, atît n-ar fi de ajuns, deşi unii autori, ca Spencer, şi-au închipuit astfel. Vechimea şi depărtarea sînt împrejurări care ajută fanteziei să brodeze crîmpeie de dramă pe socoteala unui obiect, nu numai pentru că obiectul ar fi astfel îndepărtat din trivialitatea măruntelor şi banalelor preocupări meschine, cum crede Guyau. Nici aceasta n-ar fi de ajuns. Ci, pentru că, scoţîndu-l din raza activităţii noastre motrice şi animale, dînd loc fanteziei să-i inventeze sau să-i descifreze povestea, îl individualizează ca pe o unitate vie, ca pe o entitate dinamică de viaţă, care se avîntă sau se chinuieşte în propriile sale finalităţi.

Şi atît de numeroase sînt ocaziile şi mijloacele acestei conturări biomorfice, încît o listă, un tablou complet al lor

ne pare deocamdată lucru foarte dificil. Care ar putea fi criteriul apriori ce ne-ar da siguranța unei enumerări complete ?

Afară de ritmică, simetrie, metaforă și dramatizare, care de fapt au strînse legături și afinități, reducîndu-se, într-un anumit sens, la una și aceeași formulă, am constatat că un procedeu destul de eficace pentru reliefarea „conturului bimorfic" este realizarea simplei „copii după natură", adică a imitației. E lesne de înțeles că nu toate procedeele sînt de aceeași eficacitate, de aceea ele nu ne dau valori estetice de același grad. Simpla copie imitativă a unui obiect material e inferioară aceleia în care s-ar amesteca oarecari indicații despre procesul dramatizator subiectiv pe care l-a trăit artistul și care, fatal, îl conduce spre o relativă alterare a datelor pur exterioare dobîndite prin simțuri.

Simetria, ca și ritmica, sînt procedee care pot păcătui prin exces, în sensul că, fiind de o mare eficacitate, de o mare putere de conturație biomorfică, contribuția lor va fi utilizată cu oarecare discreție de către sufletele esteticește exercitate, dar va fi cerută și înghițită în proporții pantagruelice de către simțurile grosiere ale incultului. Această deosebire are aceeași explicație ca și faptul că o ființă omenească cu simțuri fine va utiliza parfumurile cele mai subtile, în măsuri aproape imperceptibile, pe cînd o precupeață parvenită va turna pe ea cu cofa parfumuri a căror violență va trăsni și pe trecătorii de pe strada vecină. Pentru spiritul esteticește cultivat, simetria și ritmica e suficient ca abia să se simtă, abia să se ghicească. Numai cîteva vagi indicații îi sînt necesare pentru ca imediat să distingă „motivele", cu contorsiunile lor, și deci să le recunoască rapid conturul biomorfic. De aceea în arta decorativă sînt de o valoare estetică mult superioară acele realizări în care identitatea părților simetrice sau ritmic repetate este înlocuită cu o relativă analogie. Iată, de pildă (vezi p. 213), un desen decorativ ale cărui părți constitutive nu dau aproape nimic altceva decît o simetrie relativă, dar a cărui frumusețe n-o poate nega nimeni [1].



[1] Desenul acesta a fost executat de artistul și dramaturgul Victorien Sardou care îl considera ca pe o transmisiune spiritistă a lui Bernard Palissy. B. P. Hasdeu l-a reprodus într-un număr din *Revista nouă*, în 1891 (p. 150), ca exemplificare la un articol al său: *Ipnotismul în spiritism*. Vezi și *Sic cogito*, ediția originală (1892), p. 87.

De fapt, diferențele dintre aspectele multiple ale aceluiași motiv sau ale aceleiași teme care variază, sugerează mai puternic că „unitatea biomorfică" ce trăiește în el are și de luptat cu condiții mai grele pentru a se conserva, dar are și întreagă energia de adaptare pentru ca, învingîndu-le, să reapară transfigurată și strălucitoare de mîndria victoriei.

Tot de aceea, dezvoltarea unui motiv muzical este cu atît mai valoroasă cu cît e mai viu avîntul transfigurărilor pe care le suferă. Deosebirea dintre o tratare anterioară a temei și una ulterioară trebuie să fie atît de mare încît în primul moment să nu-ți dai ușor seama că aceeași individualitate trăiește în ea și atunci va fi cu atît mai puternică plăcerea regăsirii, surpriza de a constata că s-a strecurat abil, grațios, prin bezna absenței fără să fie absorbită de neant.

Și iarăși, tot de aceea, în copiile picturale și sculpturale după natură, tot aportul subiectiv pe care-l introduce artistul în execuția sa face ca cele două aspecte ale obiectului redat (și care, aci, constituie „motivul" sau „tema") să nu fie perfect identice ; astfel, „unitatea biomorfică", decupată din natură de către ochiul artistului și fixată pe alt plan prin mijloacele sale tehnice, nu mai realizează o simetrie monotonă, plată și vulgară, ci vei putea s-o urmărești cum, scufundîndu-se în interioritatea artistului, reapare de acolo învestmîntată într-o lumină nouă, și totuși e *tot ea*, e aceeași : vie și triumfătoare.

Și, în sfîrșit, tot pentru aceleași motive, ideea exprimată prin termeni figurați (care sînt în ultimă analiză un fel de metaforă, în sens larg) pricinuiește o satisfacție estetică numai spiritelor obișnuite cu simetriile discrete. Capetelor inculte, bolovănoase și neinteligente le trebuie expresia cea mai directă, cea mai rutinar consacrată, altfel nu înțeleg.

Cînd un om, cu asemenea minte nedesțelenită, voind să devină totuși „om de știință", devine fatalmente un meseriaș al unei terminologii și taxinomii speciale, e sigur că va trata cu cel mai suveran dispreț arta în genere și poezia în special. Pentru el, orice contact cu muzele e impur și degradator. E foarte firesc : el trăiește scufundat în pragmatismul primitiv : spiritul său se mișcă numai remorcat de scopurile animale, iar scara lui de valori e un fel de manometru adaptat abdomenului, pungii, orgoliului sau altor cămăruțe subterane ale fiziologiei.

XXIX

SIMETRII ŞI DRAME OCULTE

Sînt însă şi unele aspecte ale „frumosului" care par a scăpa, oarecum, de sub acest mod de explicaţie şi caracterizare. E vorba de ceea ce se poate numi „frumosul imediat" sau „elementar". E frumosul care se impune în intuiţia simplă, senzorială şi directă a lucrurilor în aşa chip încît pare a nu mai suferi nici un fel de intervenţie intelectuală.

E drept, trecerile de la actele psihice „mai simple", „mai elementare", către cele „superioare", „complexe", sînt atît de dubios observabile încît cele mai îndrăzneţe presupuneri se pot susţine cu privire la implicaţia raţiunii în simpla senzaţie sau chiar în simplul act reflex. O explicaţie intelectualistă şi raţionalistă cu privire la originea funcţiunilor psihice şi fiziologice este, cu toată insuficienţa ei, superioară celei care ar afirma că progresul în aceste domenii se realizează printr-o juxtapunere de elemente simple şi primare. Evoluţia, în tot ce e „viaţă", se face prin diferenţierea unui element iniţial care poartă în sine, într-o unitate omogenă şi sub formă latentă, toate manifestările diferite de mai tîrziu. În actul reflex şi în senzaţia

cea mai simplă şi elementară trebuie să se cuprindă embrionar întreagă viaţa conştientă, cu toate înfloririle ei de mai tîrziu, cu toate ramificările ei viitoare, dar şi cu toate condiţiile şi legile ei. În senzaţia cea mai simplă trebuie să se găsească schiţat, într-o formă minimală, procesul intuiţiei artistice. Am şi văzut exemple de „frumos prin simetrie", care se percepe în mod direct, printr-un fel de calcul matematic intuitiv şi instantaneu: este percepţia curbelor armonice, sinuozităţilor elegante. Cheia lor se poate exprima printr-o ecuaţie în care un anumit factor creşte sau descreşte după o normă constantă. Dintr-o singură privire ochiul calculează şi descoperă existenţa acestei norme constante, care-n desenul decorativ joacă acelaşi rol ca şi „unitatea biomorfică" din toate ritmurile şi din toate simetriile. Cazul curbei armonice e însă un caz extrem de favorizat, deoarece cheia sa nu e numai ghicită prin intuiţia sensibilă, ci poate fi precis şi inteligibil calculată matematic. Mai puţin favorizat e cazul frumosului muzical ce emană din construcţiile armonice şi melodice ale intervalelor. Ştiinţa acusticii posedă într-adevăr unele cuceriri preţioase: ceea ce urechea percepe ca senzaţie globală a unui sunet, distinctă de aceea a altui sunet, este un fel de numărătoare, mai mult: un fel de calcul subit al vibraţiilor emise pe o anumită unitate de timp. Ceea ce urechea făcea de mult în chip sintetic şi intuitiv, calculul explorează astăzi în mod analitic şi raţional. În ceea ce priveşte concordanţa sunetelor în acorduri şi-n melodie, acustica a stabilit anumite raporturi numerice ce corespund diverselor intervale, astfel încît ştim azi că iuţeala vibraţiilor lui „do 3" este exact dublă cît a lui „do 2", ştim deci că intervalul de octavă corespunde raportului 1/2, formula matematică a celui de cvintă e 2/3 etc. Suprapunerea ondulaţiilor unora dintre tonuri dă acorduri armonice, aşa încît

formula „unității biomorfice" pare să reapară, alcătuind un fel de simetrie discretă, asemănătoare cu cea din ornamentul de mai sus al lui Victorien Sardou sau dintr-o metaforă subtilă. Aceasta nu explică total efectul estetic al contopirii sau succesiunii sunetelor muzicale. Desenul care reprezintă grafic intervalele muzicale se servește și de unele avantaje pe care sunetele, ele însele, nu le posedă. Un sunet, luat singur, izolat, fără a se pronunța într-un interval cu vreun altul, nu poate da efect muzical propriu-zis, pe cînd curba sau linia simplă ce-i reprezintă vibrațiile poate apărea ea singură ochiului ca frumoasă. Putem presupune însă că arabescul muzical e analog cu o construcție decorativă (sau arhitectonică, zic unii) de un conținut atît de complicat încît nu-l poate reprezenta suficient nici una dintre reprezentările grafice ale ecuațiilor algebrice cunoscute. Un tip de ecuație corespunzătoare arabescurilor muzicale trebuie însă să existe, pentru că în jocul multiplu al sunetelor și intervalelor ce ne plac trebuie să fie o formulă constantă care șerpuiește îmbrăcînd valori diferite.

Și mai dificilă este problema raporturilor dintre culori și plăcerea estetică a combinațiilor dintre ele. Calculul vibrațiilor corespunzătoare diverselor trepte din spectru, constatarea raportului dintre culorile complimentare sînt, desigur, pași importanți înfăptuiți în întunericul în care stă știința luminii. Dar de ce unele împerecheri de culori dau efect „plăcut" și de ce altele nu ? Este plăcerea aceasta de aceeași natură cu satisfacția estetică, sau e o simplă reacțiune fiziologică, așa ca plăcerea gustativă a dulcelui sau cea olfactivă a parfumului de lăcrămioare ? Întrebarea aceasta ne conduce la una dintre limitele pe care știința nu le-a depășit încă. Ambele răspunsuri par admisibile, dar mai este admisibil și un răspuns care să le conțină pe amîndouă. În definitiv nu e exclus ca însăși plăcerea fiziologică

a dulcelui sau a parfumului să fie intuiția senzorială, simplă, globală și simetrică despre existența unei consonanțe, a unei simetrii sau a unei analogii ritmice dintre senzația dinafară și o anumită dispoziție dinlăuntru. E cert că atunci cînd te aștepți la gustul sărat, dulcele îți displace. O discordanță apare atunci neîndoielnic între senzația actuală și reprezentarea gustativă cu care, anticipînd-o, voiam s-o recepționăm. „Învăluit" în așteptarea senzației de „sărat", dulcele constituie o decepție „dezgustătoare". Departe de a reduce esteticul la o simplă dezvoltare a plăcerii fiziologice — sînt atîtea motive care ne înclină mai curînd să bănuim că însăși plăcerea fiziologică e un caz special de rudimentară și schematică atitudine estetică — nu pentru că plăcerea fiziologică ar fi o confirmare a creșterii de vitalitate, ci pentru că ar consista în surprinderea direct intuitivă a unui ritm, a unei consonanțe în care un segment de viață se revelează și se proiectează ca o unitate autonomă.

Multe dintre particularitățile pe care le-am indicat cu privire la simetria figurilor spațiale sînt în largă măsură aplicabile și la frumosul elementar din intervalele muzicale. Aceasta arată că frumosul pe care-l sesizăm direct ca pe o simplă plăcere a simțurilor conține ceva mai mult decît atît. Astfel, Wundt ne înfățișează acordul major ca pe o unitate de sunet în care „spiritul nostru se odihnește satisfăcut în sentimentul armoniei", pe cînd acordul minor pare a exprima numai o *aspirație* către armonie.

Acordul major ne dă aceeași impresie ca și contemplarea unui obiect oarecare în care acțiunea e terminată și oprită. Aceasta înseamnă că o cît de scurtă și rapidă sunare a acordului major ne povestește despre o dramă care s-a sfîrșit cu victoria tendințelor eroului. Eroul fiind totdeauna „persoana", tendința, finalitatea la care aderăm și cu care ne identificăm, acordul major vorbește despre pro-

pria noastră victorie finală într-o fictivă luptă abstractă. Dimpotrivă, acordul minor e expresia dramei în plin curs, a luptei, a suferinţei epice în plină actualitate, dacă nu chiar a încheierii tragice, în care se începe sacrificiul. De aceea primul e asigurător şi reconfortant, al doilea e plîngător, nostalgic şi astenic.

XXX

EPILOG

Astfel se pare că nu numai muzica, ci întreagă arta e, pentru a parafraza pe Leibniz şi pe Schopenhauer, un exerciţiu de biologie şi embriologie al sufletelor care n-au nevoie pentru aceasta să ştie istorie naturală.

În spectacolul pe care ni-l oferă lumea frumosului, unităţile vii şi independente, motivele pe care le descoperim şi pe care le urmărim cum trăiesc, luptă şi învinge sau suferă şi mor, nu sînt decît proiectări pe fondul lumii exterioare a unor segmente din viaţa noastră proprie şi din viaţa universală. Legile vieţii lor sînt legile frumosului, dar sînt identice cu legile vieţii universale. Unitate, scop în sine, tendinţă de a se menţine indefinit şi de a se afirma tot mai mult ca unitate şi ca scop în sine sînt particularităţi pe care le distingem în frumosul dinafară, pentru că le proiectăm din realitatea profundă a propriei noastre vieţi.

Papillons de Schumann cuprinde, într-o multiplă suprapunere de etaje, această descoperire a vieţii în diferite segmente sau „unităţi biomorfice" : astfel de unităţi cuprinde succesiunea sunetelor în intervale melodice ; pe altele le cuprinde succesiunea acordurilor disonante şi armonice, ara-

bescul ritmic şi simetric cu micile sale grupuri de sunete, contorsionîndu-se în fraze, în perioade etc. Apoi, dezvoltarea sau exploatarea motivelor este de asemenea conturarea şi urmărirea vieţii unor „unităţi biomorfice". Pe deasupra stă ceea ce am putea numi argumentul analitic al întregii bucăţi. Este ideea muzicală care trăieşte din frămîntarea şi împletirea motivelor. Încă şi mai sus este analogia metaforică dintre ideea muzicală şi noţiunea intelectuală enunţată în titlu : *Papillons.* Şi, în sfîrşit, pentru a se fi oprit la metafora aceasta a trebuit ca ea să pară ceva mai mult decît un titlu oarecare. În tragedia veseliei inconştiente a fluturelui a trebuit ca autorul să întrevadă tragedia sa şi a Cosmosului întreg. *Sufletul său* faţă cu *viaţa unui fluture* ce pîlpîie vesel între degetele morţii, apoi : *desfăşurarea întregii compoziţii* faţă cu *destinul lumii întregi* sînt patru figuri, simetrice două cîte două şi toate împreună. Iar totul pe care-l alcătuiesc într-un fantastic ansamblu decorativ îşi datoreşte unitatea unui element comun care se afirmă şi circulă similar prin toate. Este ceva viu care animă şi pe Schumann şi compoziţia sa. Este ceva viu, pe care tratatele de fiziologie nu-l cunosc pentru că e imaterial şi imponderabil, activ şi dinamic. E principiul identic al vieţii, dramei şi frumosului.

„In eo vivimus, movemur et sumus."

CUPRINS

Cuvînt înainte de Al. Dima . . V
Prefaţa autorului 1

I Tonalitate şi personalitate . . . 7
II Tragedia în opt tacturi . . . 15
III „Larventanz" 18
IV Prin subteranele filologiei . . . 21
V Prin eterul mitologiei 25
VI Tragicul vieţii mărunte 33
VII Tragicul şi frivolitatea 37
VIII Jocul elementelor dramei . . . 40
IX Tragic şi comic 49
X Schumann 60
XI Romantism 64
XII Schumann şi romantismul . . . 78
XIII Unitatea artei 91
XIV Divorţul artelor, după Lessing . . 101
XV „Erst betrachten wir die Teile..." . 104
XVI Viaţa ca proces unic 116
XVII Între biologie şi simetrie . . . 122
XVIII Între metaforă şi simetrie . . . 135
XIX Între simetrie şi pitoresc . . . 154
XX Frumosul şi spiritualitatea . . . 166
XXI Realism (Pietroaiele lui Puck) . . 168

XXII Biologie şi estetică 171
XXIII Între biologie şi peisaj 177
XXIV Interesul epic 182
XXV Metafizica interesului estetic . . 186
XXVI Epicul în patima livrescă . . . 193
XXVII Imanenţa dramei în percepţie . . 199
XXVIII Contemplarea 207
XXIX Simetrii şi drame oculte . . . 216
XXX Epilog 221